DELFINO ORSI
DOTTORE IN LETTERE

IL TEATRO IN DIALETTO PIEMONTESE

STUDIO CRITICO

MILANO
Stabilimento G. Civelli
1890.

INTRODUZIONE

La letteratura drammatica dialettale piemontese

prima dell'anno 1859.

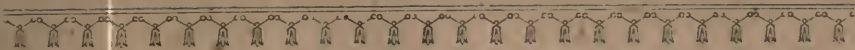
MILANO

Stabilimento G. Civelli

1890.

ALLA MIA AVOLA MATERNA

ANGELA CLERICI

Qui, sull' inizio di questo mio lavoro, a cui pensava fin dalla fanciullezza, è ben giusto ch' io scriva il tuo caro nome, poichè, s' io ritorno colla memoria ai miei pochi anni vissuti, io vedo sempre attorno a me vigilante, insieme a quello dei miei amati genitori, l'affetto tuo tenerissimo, quale io vorrei e non so e non potrò mai interamente ricambiare

il tuo
DELFINO.

SOMMARIO

I. — *Primi documenti* . . . . Pag. 9
II. — *L'Alione e le sue farse* . . . . » 25
III. — *Due tragicommedie pastorali* . . . . » 42
IV. — *Una favola boschereccia di Carlo Emanuele I di Savoia* » 48
V. — *'L cont Piolet* . . . . » 56
VI. — *Intermezzo incerto* . . . . » 63
VII. — *Il Notaio onorato, l'Adelasia e l'Adelaide* . . . . . . » 66
VIII. — *Le ultime produzioni fino al 1859* . . . . » 73

I. — Primi documenti

È bene dir subito che un vero teatro piemontese non si ha prima dell'anno 1859; e tale non possono costituire prima di quell'epoca le poche commedie scritte in dialetto e di cui pochissime ci sono rimaste. V'ha di più: questa letteratura drammatica dialettale anteriore non ha certamente esercitato un'influenza diretta — e assai probabilmente neanche indiretta — sulla istituzione nova, che attecchì subito con tanto favore: troppo diverse, troppo legate, troppo intrinseche all'ambiente, all'epoca, al momento anzi in cui sorse, sono le cause per cui originò e si affermò subito vigoroso il moderno teatro piemontese, perchè vi si possa scorgere un ricordo od un ritorno ad altri tempi, ad altre idee.

Ma ad ogni modo per chi seguirà poi con amore la gloriosa via percorsa da questo teatro nella seconda metà del nostro secolo, non è privo d'interesse il vedere quali siano state le produzioni dialettali drammatiche precedenti, tanto più che alcune di esse hanno notevole importanza nella storia letteraria del Piemonte e dell'Italia tutta [1].

(1) Non abbiamo ampii ed importanti lavori sulla letteratura dialettale piemontese in generale. Un breve, assai felice, riassunto ha dato il MINA: *Canzoni piemontesi e cenni storici sulla letteratura subalpina.* Torino, Vercellino, 1868. — Cfr. pure BIONDELLI B.: *Saggio sui dialetti gallo-italici.* Milano, Bernardoni, 1853; VALLAURI: *Storia della poesia in Piemonte.* Torino, Chirio e Mina, 1841; e P. ORSI in *Serate Torinesi, 31 marzo, 5 maggio e 26 maggio 1883.* Pel teatro piemontese antico in particolare poi vedi F. GABOTTO: *Prefazione alle Memorie sul teatro piemontese di T. Milone.* Torino, 1887.

Circa al Piemonte non si sono ancora fatti, sventuratamente, degli studî sulla drammatica sacra, che presenta tuttavia un particolare interesse per certe originalità e vivacità cui dà luogo il dialetto. Eppure essa, sebbene più tardi forse che nelle altre parti d'Italia, compare anche fra noi.

Il primo esempio cronologicamente sicuro lo abbiamo in certe laudi contenute in un manoscritto saluzzese, che con molta probabilità il Muletti riferisce agli anni 1398-1403 (1).

Sono trentadue laudi in un piemontese malamente italianizzato, composte ciascuna di trenta o quaranta linee rimate. La forma non ne lascia dubbio che esse dovessero venir recitate a dialogo da due o più individui: è l'annunciazione del nascimento di Cristo; è il prologo al dramma cattolico:

Or s'approssima lo tempo — Che lo rey de paradisso
Si dey nascer da una vergen — Come nera empromisso.
Deo pare na tramisso — Lo so figlol glorioso
Lagnelo sanza peccao — Jhu Xpe pietoso.
Or sum cumpì li jorni — De lo parto de Maria;
Semper stagando vergen — Ela e partoria
Un doze fantineto — Chi lo mondo a imbajlía
Elo no ha richeza — Ni servo ne donzello
Lo bo e laxenello — Si gli faxen honore.

E questo sarebbe pel Piemonte il primo documento dialettuale drammatico.

Quando però volessimo tener conto di certi dati probabili, documenti forse più antichi, certo più interessanti dal lato ar-

(1) MULETTI DELFINO: *Memorie storiche diplomatiche appartenenti alla città ed ai marchesi di Saluzzo*. Saluzzo, Lobetti-Bodoni, 1830. — Nel Tomo IV, pag. 291 e seg., in nota, il Muletti parla di « un codice, vecchio uffizio che serviva ai confratelli dell'antica casa di disciplina di Saluzzo per le funzioni e pel canto. Esso è formato di 82 fogli di pergamene uguali all'inquarto grande; dopo il foglio 59 e sul fine del libro furono aggiunti 12 fogli di carattere più moderno: il volume è coperto con due tavolette di legno. Che sia scrittura dei primi anni del quintodecimo secolo lo dimostrano la forma dei caratteri, la rozzezza della lingua, l'ortografia, ed ancora il trovarsi nel medesimo quei stessi versi che si vedono scritti sul muro dell'antica chiesa di San Sebastiano — la cui epoca di fabbricazione è precisata al 1403, cessazione di una terribile epidemia — con ortografia più rozza » ed oltre a ciò un accenno esplicito all'epidemia dominante, per la cui liberazione si invoca l'aiuto divino. Qui sono appunto le trentadue laudi. (Vedi P. ORSI in *Serate Torinesi 31 marzo 1883*, e F. GABOTTO: *Prefazione*, ecc., cit.).

tistico, ne sarebbero presentati dalle *Laudi della Compagnia dei disciplinanti di Carmagnola* (1) il cui vero valore drammatico non può da alcuno essere disconosciuto. I carattere esterni del manoscritto in cui sono contenute (2), gli interni della lingua e dei concetti, ci fanno congetturare, con molta probabilità di essere nel vero, doversi queste laudi riportare molto addietro, forse agli ultimi anni del secolo XIII o almeno al XIV.

C'è anche qualche cosa di più, per rispetto alle laudi riportate dal Muletti ed a cui ho accennato di sopra: la presenza qui di una laude (3), molto affine ad una di quelle, come si può scorgere, parallelamente alla già riportata, da questa strofa terza della laude *in dominicis de adventu:*

Dio padre na tramisso
Lo so fiolo glorioso
Lo agnelo sensa pecato
Iesu Xpo pietoso,
Lo mōdo tenebroso
Ehe pien de obscuritade
De vera luce et claritade
Quando nacerí lo creatore, ...

dove, lo si nota subito, e forma e concetti sono assai più embrionali.

---

(1) Il manoscritto si conserva alla Biblioteca Nazionale di Torino. V. N, V, 37 dell'*Appendice al Pasini.* Io devo d'aver scovato questo manoscritto ad una cortese indicazione dell'illustre professore Arturo Graf, che m' ha messo sulla via; e di questo e degli altri suoi illuminati aiuti nei miei studi, gli porgo qui sentiti ringraziamenti.

(2) È un interessante manoscritto curiosamente ed accuratamente miniato. Dice il frontespizio: *Incipiunt laudes que dicuntur in domo disciplinatorum Carmagnolie sm̄ bene placidum rectoris dicte fraternitatis.* Fra le miniature ve ne sono delle caratteristiche come quella che rappresenta (a carta 38) i confratelli della Compagnia che invocano a protettore del loro territorio San Bernardo:

O sancto Bernardone
Prega nostro signore
Che per tuo amore
Guarda questo confino.

La scrittura e miniatura non è certo dovuta tutta ad una sola mano: alcune laudi sono indubitatamente posteriori; per alcune miniature son lasciate in bianco delle carte, coll'intenzione forse di riempirle poi, intenzione che non passò mai allo stato di realtà.

(3) a carta 2 e seg. Io lascio naturalmente nei riporti delle laudi la loro ortografia, quantunque assai vacillante. Mi permetto solamente di aggiungervi di mio l'interpunzione, per la più facile intelligenza di chi legge.

Ammessa, e mi par proprio non si possa negare, la loro vetustà, queste laudi dei disciplinanti carmagnolesi presentano all'occhio nostro un interesse particolarissimo pel movimento drammatico assai accentuato e per l'elemento rappresentativo addirittura evidente. Basterebbe un esame affatto empirico, superficiale per convincersene in modo sicuro: l'indice stesso ce lo dichiara quando ci manda a cercare a pagina tredici una laude intitolata, diretta a *done e signori*, dove Maria Vergine piange sul corpo del figlio crocifisso e invita gli astanti a dividere il dolor suo:

Veniti a la croce
  A vedere lo mio amore
  E piangiti a alta voce
  Lo mio grande dolore.
Veniti a la croce
  He poniti mente:
  Guardati come elo pende
  Lo mio fiolo innocente.
Or anime devote
  Che lo amavi devotamente
  Piangiti come mi dolente
  La soa passione.

E a dare al lamento ed all' invito una vivacità più mossa, Maria non si accontenta essa e non vuole si accontentino le *done* ed i *signori* di piangere sul martirio generale, ma vuol si pianga su tutte le parti del corpo, al suo figlio diletto così straziato. Ed ecco il motivo che riprende ad ogni strofa:

Piangiti la testa....

e *la faza*...., e *la boca*...., e *le mane*...., e *lo lato*...., e *lo corpo*...., e *le jambe*...., finchè il dolore assorge di nuovo alla universalità nel grido supremo:

Or piangiti pecenini e grandi
  La austerima passione.

Ma ve n'ha tra queste laudi una che merita speciale attenzione, come quella che presenta già la laude in un periodo avanzato, quando sta per emanciparsi dal suo stretto campo d'azione e tende ormai ad allargarsi nella *Devozione* e nel

Mistero. È la laude sulla passione di Cristo, quella che *en hebdemoda sancta dicitur* (1).

Molti sono già i personaggi che vi figurano: Maria Vergine, la protagonista del dolore, Gesù Cristo, il protagonista del sacrificio, le donne, il popolo, san Giovanni, Maddalena....

Aprono le donne pietose, annunziando alla Madonna l'arresto e la condanna di Gesù:

Dona del paradiso
  Lo tuo figlolo si he preso,
  Jesu Christo beato,
  Come sel fusse uno latrone.
Acorime, dona, he no demorare,
  Che le preso per menare:
  Credo che lo voleno comdempnare,
  Che come ladro e ligato.
Accore, madre di dolore,
  He vederai lo gran herore:
  Le nudato el tuo amore,
  He duramente flagelato.

A Maria il fatto pare così mostruoso, che vi rifiuta ogni credenza, e rifugge perfino dal fermarvi su la mente:

Como esser potería,
  Che Christo, speranza mia,
  El quale mai non fece peccato,
  Homo avesse pensato....?

Ma le donne insistono e specificano:

Madona, certo le tradito,
  Che Juda falso la venduto:
  Trendta dinari ne ha riceputo,
  Ello ne ha facto grando mercato.

Alla conferma del fatto doloroso, mancano le forze alla Vergine: eppure essa vuol vedere coi suoi proprii occhi quel che vi sia di vero nel supplizio del figlio; onde, aiutata dalla Maddalena, si fa condurre innanzi all'amor suo:

Secoreme, ho Magdalena,
  A compagneme in ele pene,
  Che Jusu Christo se mena,
  Come el fu anuntiato.

(1) a carta 48 e seg.

Purtroppo le donne hanno detto il vero; sì che alla vista di tanti tormenti a cui Gesù è sottoposto, il dolore della Vergine trabocca, erompe in esclamazioni, in urli di pietà, di illimitato affetto:

Ho figlolo, ho caro figlolo,
Ho figlolo, amoroso filio,
Figlolo, chi dara consilio
Al mio core angustiato?
Ho figlolo, mio coniuncto amore,
Ho figlolo, mio consolatore,
Tu sei lo coltelo del mio core,
Ma achi seitu menato?
Ho figlolo mio iocondo
Che non rispondi? ho figlolo mio
Per che te ascondi
Al pecto che te alactato?

E, interessantissimo contrasto, cupo sfondo a questo strazio materno, la voce tumultuosa del popolo che reclama, oramai impaziente, il supplizio di Cristo:

Crucifige, crucifige,
Secondo la nostra lege:
Homo chi se fa rege,
Contradice al senato.

L'infelice madre conserva ancora un'ultima speranza di salvezza; e cerca di impietosire il popolo supplicandolo:

Pregovi che in me in tediti,
E lo mio dolor pensati:
Forse ve sarà mostrato
Quelo che aviti parlato.

Ma il popolo ci tiene troppo all' interessante spettacolo, feroce trastullo, della morte; ed è inesorabile:

Sia posto con li latroni,
He che siano soi compagni:

Anzi: la moltitudine, aggiungendo, in quella libidine del sangue che la ubbriaca, alla ferocia il motteggio, urla:

He per più derisione
De spine sia incoronato.
Vediamo sel sarà forte
Contra questa dura morte;
Sia fora dele porte
He Baraba sia lasato.

Il dramma s'avvicina alla catastrofe; il supplizio estremo incomincia.

Ecco la croce, strillano impaurite le donne:

Ho madona, ecco la croce,
Per occidere lo nostro signore,
Jesu Christo, vera luce,
De ti vergene he nato!

E un nuovo incomposto urlo di dolore amoroso da parte della Vergine:

Hoi me Christo, mio amore,
Hi me Christo, mio dolore,
Tu sei el coltelo del mio core,
Da Simeone prophetizato:
Ho croce, ho che farai?
Lo mio figlolo me torai?
E come el punirai
Quelo chi mai non fece peccato?

Pietose allora le donne vorrebbero risparmiare una così efferata vista agli occhi della madre:

Fa core, plena di dogla,
Chel tuo figlolo or lê spogla:
La gente pare che voglia
Che sia crucifigato.

Ma la Vergine non vuol consolazioni; essa non vuol abbandonare quel luogo dove il figlio suo soffre, non vuol allontanare gli occhi da quei tormenti, per quanto crudele strazio ne abbia a soffrire il suo cuore: pare anzi ch'ella trovi una voluttà nuova e terribile nel presenziare a quell'estrema violenza fatta all' oggetto di ogni sua affezione, e nell'enumerare ogni sevizia patita da Gesù, ogni tormento apprestato al martire:

Lia tolto el vestimento:
Lassame avere lo vendimento,
Come lo duro batimento
Tuto lo 'n sanguinava.
La crudelitá he tanto accessa
Che luna mane he gia preisa
He in la croce desteisa,
Con uno giovo conficata.
L'altra mane or si prende
He in la croce si destense,
He lo dolor piú si accense,
He piú si he moltiplicato.

Hoi me mane virtuose
Che sempre fureno volontariose
Di fare opere virtuose!
In mal me ricambiata.

E, forse sperando ancora di commuovere gli astanti, va ricordando i miracoli di Cristo e l'ingratitudine con cui fu ricambiato:

Hove sono li morti resuscitati
He li cechi iluminati,
E li leprosi ben monati
A questo populo così ingrato?
Tu ai li zopi redrizati,
He li infirmi sanati,
E li demonii profondati....
He poi te ano condempnato!

Ma oramai è inutile:

He 'l mio lamento non he inteiso:
Per li pedi lano preiso,
El corpo he tanto desteiso
Che tutto pare desnudato.
Con uno giovo sono conficati
Questi pedi santificati,
Che si sono tanti afatigati,
Per quelo populo tanto ingrato!
Ho figlolo mio, el mio disporto,
O philiolo, tuto el mio conforto,
Figlolo mio, el mio conforto,
Figlolo mio per che sei morto
Senza alcun conforto?
Ho figlolo mio, vera luce
Chi lo pecatori conduce,
Per che seito salito in croce
He tanto martirizato?
Meglio me averisti facto
Se lo cor me avesti tracto:
In su la croce fusse rapto
Teco, amore mio beato!

Allora, a questo rimprovero di un cuore acerbamente addolorato, sorge consolatrice, affettuosissima la voce di Gesù:

Madre, per za sei venuta?
Tu mi dai mortal ferita,
La tua pena me cresuta
Più che lo mio cruciato.

e raccomandandola a Giovanni:

Iohane mio dilecto fratre,
A ti ricomando la mia matre:
Habiene cura e pietate,
Che ela alo core amaricato.

In questo rimpianto, in questo saluto, in questo ultimo pensiero alla madre, spira il martire.

Allora il dolore della Vergine ha un nuovo violento sfogo, ma va via via modificandosi, da quella rigidezza spasimante di prima, ad un dolore più deciso e più femminile, finchè si ammorbidisce nei singhiozzi e nelle lagrime:

Hoi me Christo, mia vita,
Hoi mi che la anima te ne usita!
La toa pena in finita
Me a lo core mortificato.
Hoi me luce risplendente,
Oj me sole relucente,
Oj me figlolo stralucente
Come te vedo obscurato!
Lo figlolo mio bianco he vermeglo,
Figlolo mio sensa semeglo,
Figlolo mio a chi me piglo,
Figlolo in croce consumato!
Lo volto bello he piacente
Che alegravi la mia mente,
Oj me lassa, mi dolente,
Come te vedo disfigurato!

E chiama Giovanni a testimonio del suo strazio; e ribatte con intonazione superstiziosa il motivo della profezia:

Ho zohanne, mio figlolo, no vede
Morto el tuo fratelo?
Ferita sono di quelo coltelo
Chi me fu prophetizato!

Ma, dopo questo desolato dolore, sorge l'intuizione del grande sacrifizio compiuto, e delle importanti sue conseguenze a beneficio dell'umanità peccatrice:

La luce vera si he partita,
Che le morto colui chi he vita.
Per lui la morte he finita,
He lo inferno spoliato.

Lo hamore in extimabile,
O amore incomparabile,
Con lo sangue impreciabile,
Tu ai lo homo recomperato.
Ho alta bontà de dio,
Tu non perdoni al figlolo mio:
Per salvar lo homo reo
De lo quale pare in amorato,
Lo figlolo mio he dio
Per fare con lo homo pace,
In su la croce morto iace,
He de lanza vulnerato!

Così, in questo tumulto di affetti soverchiantisi l'un l'altro, viene pure a prender posto l'orgoglio di esser madre ad un così sublime martire:

In me voi per spirito santo,
Da mi nacque con gran canto....

ma a questo punto la grandezza del figlio suo le fa sentire ancora più straziante la perdita di lui, ed il pianto trabocca di nuovo, per dar luogo poi alla minaccia terribile, contro il mondo iniquo che ha così mal ricompensato il suo salvatore:

Hora mi lassa con grande pianto
Con lo core tuto impiagato!...
Hora piangete, gente dura;
Meco pianga ogni gente dura:

e subito la natura stessa s'associa a questo immenso lutto:

Nigro he lo sole he la luna obscura
He tuto lo mondo he tenebroso.
Le petre monstrano grande fixura,
Li monumenti apertura:
Lo homo misero non se cura
De lo mio figlol maltractato!

L'invettiva suona allora violenta, potentissima:

O mondo cecho he ingrato
Tu me ai lo mio figlolo furato,
Con grande torto lai cruciato,
Colui che mai non fece peccato!
Sempre te a iluminato,
Vera doctrina te a mostrato,
De grandi exempli te a hornato.
A vita eterna te a invitato.

Tu ai li inviti renunciati,
Lo exemplo refudato,
Lo conselio ai despresiato,
He lo ameistramento calumpniato!
He questo no te basto:
Ma tanto sei indurato,
He de malitia incitato
Che figliol he madre ai crucifigato.
Hor pianze, core indurato,
He lassa lo peccato,
He prega lo creatore,
Che ti voglia perdonare.

Qui, in quest'ultima voce benignamente volta al perdono, chiudesi la laude. Dove si può rilevare, oltre alla nota vibratamente drammatica a cui ho accennato fin da principio, un carattere accentuatissimo di *umanità* nella rappresentazione del dolore materno: un motivo altamente vero, un *femminilismo*, mi sia permessa la parola, intonatissimo che passa per tutti i gradi di un'anima straziata: dal pianto all'ira, dalla voluttà intensa degli spasimi centuplicati all'urlo acutissimo della disperazione, dalla brama insaziabile di vendetta fino al quieto riposo d'ogni attività nel perdono. E basterebbe questo solo carattere, in questa sola laude, per attribuire un'importanza notevolissima a quegli embrionali documenti di drammatica sacra che i disciplinanti carmagnolesi ne hanno lasciato.

Siamo, come si vede, assai vicini al grande e completo dramma cristiano, di cui abbiamo in Piemonte numerosissimi modelli, tra cui per riposarci sopra una data sicura od almeno approssimativa, possiamo accennare ad una trilogia sulla *Passione di Gesù Cristo,* edita recentemente da Vincenzo Promis [1]. Questa rappresentazione ebbe luogo in Revello nel marchesato di Saluzzo verso la fine del secolo XV, secondo il Promis

---

(1) *La passione di Gesù Cristo, rappresentazione sacra in Piemonte nel secolo XV*, edita da Vincenzo Promis. Torino, Bocca, 1888. Il manoscritto è alla Laurenziana di Firenze.

Cfr. pure: D'Ancona: *Misteri e sacre rappresentazioni* nel Giornale storico di letteratura italiana, vol. XIV, pag. 129 e seg.; e F. Novati: in *Fanfulla della domenica*, anno 1888, n. 40.

nel 1489-90, secondo invece il D' Ancona negli anni tra il 1481 e il 1486. È un componimento lunghissimo; ed appunto per la sua lunghezza la rappresentazione ha luogo in tre giornate, sotto l'alta direzione di un frà Simone, il quale fa precedere a ciascuna parte una sua predica e con una predica termina le rappresentazioni in cui ringrazia gli uditori della attenzione usata e fa le scuse sue e dei suoi compagni per le mende inevitabili che nella lunga composizione saranno occorse:

> D'una cossa vi voglo pregare
> Chel vi piaza di volermy perdonare,
> Se nonnì fatta cotesta passione
> Sì pietosamente et cum tal dyvocione
> Como aparterebbe in prima a Christo,
> Et poy a voy altri chi avete visto (1).

Ma frà Simone sente specialmente bisogno del compatimento universale per l'impurità della lingua italiana, ch' egli conosceva assai poco, ed in cui è penetrata molta parte del dialetto piemontese:

> La passione in tal lingua è fatta
> Che da noi è pocco usitatta,
> Imperò nonní da meravigliare,
> Se non l'abbiamo ben saputa fare (2).

Ecco adunque come, per questo carattere linguistico incerto, la Passione di Revello possa presentare un qualche interesse anche nel nostro campo ristretto: m' affretto a dire che se importante è questa rappresentazione pel fatto notevole della formazione a ciclo, non mi pare così di rilievo il suo valore artistico. Il grande dramma cristiano è impoverito nelle minutaglie allegoriche e formali: l'autore non ha saputo rispondere al suo grandioso concetto, in cui voleva abbracciare tutto il mistero cattolico dall'incarnazione di Cristo alla sua risurrezione.

Il vero, forte elemento drammatico si smarrisce o si perde

---

(1) *La passione di Gesù Cristo*, ecc. op. cit. pag. 517.
(2) *La passione di Cristo*, ecc. op. cit. pag. 517.

affatto in quelle oscurità simboliche del pensiero teologico ristretto; la voce chiara e distinta della umanità suona assai di rado in mezzo a quelle migliaia di versi malamente italianizzati. Lo si veda ad esempio, in uno dei momenti più drammatici della *Passione*, quando *Maria* esprime il suo dolore alla vista del figlio crocifisso:

Maria sia un poco lonze distante da la croxe. Et vedendo el suo figlio cruciato faza ista lamenta:

Maria. Do, trista me, che debio io fare?
O Ihesu Christo, o dolze myo nato,
Piacesse a Dio chel tuo dolore
Tuto portasse, per te alleviare
Di le grande pene che ti vedo portare!
O figlolo myo, non averia maj creduto
Che a cotal poxto fossi maj venuto!
O falsi Iudej, canj inrabiatj,
El mio figlo caro sì cruciatj,
A gran torto e senza raxone,
Maj al mondo non fé offensione!
O cani Iudej pieni de iniquitate,
Avete el figlo, la madre pigiiate!
Poj chi vedo che no se po' scampare,
Non voglio vivere, ma me voglo amazare.
Naa, ad isti iudej andar voglo io,
Che in cruxe mj pona cum el figlo myo,
Car la vita m'è tropo gran martire (1).

E da quest'esempio — scelto non già per preconcetto fra i passi peggiori, ma anzi fra quelli, per non dire migliori, chè proprio non si può, meno cattivi, meno uggiosi, — ne dice chiaramente quale convenzionalismo, quale stanchezza di maniera domini quel pesantissimo componimento.

Ho detto più sopra aversi in Piemonte numerosi modelli di rappresentazioni sacre, ma nulla si può affermare di certo, dal lato cronologico, circa a quelle vere e grandiose rappresentazioni sacre di cui ancor oggi abbondano esempii nella valle di Susa, nel Biellese (2) e nella valle d'Aosta. La più

---

(1) *La passione di Cristo*, ecc. op. cit. pag. 456.
(2) *Passione di Sordevolo*, 18 aprile 1886.

importante, la più curiosa specialmente per la parte dialettale è quella intitolata *Gelindo* di cui abbiamo una redazione a stampa [1]. Pei caratteri linguistici, per l'ingenuità del contenuto mi pare che questa redazione non debba riportarsi posteriore al XVI o XVII secolo. Una cosa curiosa: i pastori che parlano il loro dialetto, mentre gli altri parlano italiano; e v'ha una notevole contraddizione tra la rozzezza del dialetto e la scorrevolezza discreta della lingua. Si può credere che l'autore piemontese si sia servito di una redazione italiana e vi abbia inserito la parte dialettale tradizionale. Difatti ai pastori e specialmente al *Gelindo* viene dato qui un risalto speciale. Anzi il carattere del *Gelindo* è discretamente delineato: buon contadino, d'intendimento corto, ma che vuol appunto apparir molto furbo, e che prende gusto da sè alla sua immaginaria malizia. Egli ha cura di giustificare subito il proverbio *Gelindo ritorna,* con le sue false partenze per Betlemme, dove vuol andar a consegnarsi pel censimento, e coi suoi ritorni a dar consigli alla moglie:

« *Gelindo.* Ariorti d'avei ra ment a sa matota, massimament
« a la seira ant la stala fatla ansatè apress a ti: o s'o jé d'icc
« ganivlon ansetti ti an mezz, e chela fala sté dall'altra banda,
« e perchira d'dei d'bon esempi, e d'sté ans la toa: perchè
« voi atr doni, o per di mei voi ater mari o sei la ruina del
« pover matti, e sei colli chi vasti; e pi d'quant, ans la
« schisa ch'jan la matota da marié, iss divertisso d'voti pi
« ch'la fia, perchè icc gatton d'icc morosi serco d'capparee
« la mare e per col.... »

Ma se qui interrompe con reticenza una conversazione che minaccerebbe di farsi sdrucciola, di lì a poco non esita a svelare con brutale verismo una malizia femminile, che davvero pare poco atta ad ispirare poesia nell'amore:

---

(1) *Gelindo, ossia la Natività di Nostro Signor Gesù Cristo e la strage degli innocenti, rappresentazione sacra.* Novara, Miglio. Ve ne sono parecchie ristampe. — Cfr. pure F. Gabotto: *Prefazione*, ecc., cit.

« . . . e sa garzona fatla dormì con ti, e lasla nent andé
« fora dla stanza, perchè iss matoti con la schisa d'andé fé
« i so bsogn, i van a parlé con i moros. . . . »

Mentre esprime entusiasticamente la sua ammirazione per la bellezza di Maria si permette anche dei commenti maliziosi sulla vecchiaia del suo sposo San Giuseppe. Poi un motivo comico, che anche Molière ha sfruttato nella sua *Scuola delle mogli:* il servo cui egli ha dato tante istruzioni, perchè non apra la porta di casa a nessuno in sua assenza, si rifiuta di aprire a lui stesso e lo tratta come un malvivente.

E Gelindo è tutto lieto quando può tirar giù qualche rima:

Viva, viva ist bel Bambin,
E fomji ticc in bel anchin,

o quando può pronunziare qualche sentenza: « À jeu semper « santi dì, che dai soldà, doni e galinni van tnì ben artirà ».

Secondo il Cibrario (1), confermato dal D'Ancona (2) pare che alla Corte di Amedeo VIII di Savoia nell'aprile 1427 si desse il *Ludo di San Giorgio;* e così pare che si possano considerare quali rappresentazioni teatrali gli spettacoli di Torino e di Chieri nel 1494 pel solenne ricevimento di Carlo VIII (3); a due sacre rappresentazioni in Torino nel secolo XV ha accennato pure recentemente l'amico Ferdinando Gabotto, desumendone la notizia dagli ordinati della città di Torino (4): senza che però in questo le nostre congetture si possano spingere fino alla determinazione del dialetto o della lingua in quelle rappresentazioni.

---

(1) CIBRARIO: *Economia politica del medio evo.* Torino, Stamperia reale, 1854, p. 237.

(2) D'ANCONA A.: *Le origini del teatro in Italia.* Firenze, Le Monnier, 1877, I, 246.

(3) D'ANCONA: l. c.; — GODEFROY: *Histoire de Charles VIII*, 1684, p. 196, dove cita la *Relation de Pierre Desraiy;* — ROSCOE: *Vita di Leone X.* Milano, 1816, vol III. pag. 263, dove cita il *Vergier d'honneur de l'entreprise du Voyage de Naples du Roy Charles VIII, par Octavien de Saint Gelais évêque d'Angoulême et par André de la Vigne;* — BOSIO ANTONIO: *Il passaggio di Carlo VIII in Piemonte* in *Miscellanea di Storia Italiana vol. X.* Torino, Bocca, 1870.

(4) FERDINANDO GABOTTO: *Due sacre rappresentazioni in Torino nel secolo XV.* Estratto dall'Archivio del Pitré, 1889.

E poichè sono nel campo delle ipotesi, noto subito un fatto, la cui importanza mi pare non sia stata abbastanza rilevata. Un cronista tardo saluzzese, il Castellaro, descrivendo il ricevimento fatto in Saluzzo il 2 di maggio 1507 al marchese Michele Antonio di Saluzzo ci parla di rappresentazioni simboliche in volgare: dice cioè che, giunto il corteo al duomo, il Marchese entrò: « a la pieve et a la porta de la giezia li « fo fato uno iocho » ; ciò si ripetè in molti altri luoghi e « a la porta de la Fia fu fatto un belo iocho et de bona « sustantia et gli era una persona che ripresentava Saluce.... « De tuti li iochi fureno fati in latino et in volgare lo cho« mune de Saluce na fato a fare uno libro ». Questo libro disgraziatamente è andato perduto; in ogni modo si può ragionevolmente credere che questo volgare fosse il dialetto.

Ma, lasciando le congetture e le ipotesi, ci si presenta subito una figura caratteristica di poeta e di commediografo, l'Alione.

II. — L'Alione e le sue farse (1).

Una curiosissima figura questa dell'Alione e troppo malamente — almeno sin quasi ai nostri giorni — nota. Gli è vero che man mano l'importanza di lui fu più riconosciuta, e dal meschino cenno del Della Chiesa, che registra di lui *diversi capricci in lingua astigiana, ed altre sì fatte cose da*

(1) DELLA CHIESA AGOSTINO: *Catalogo di tutti gli scrittori piemontesi.* Torino, Pavaleri, 1614 — Id. Carmagnola, 1660 — (Nella prima edizione lo registra sotto l'anno 1602; l'errore è corretto in quella di Carmagnola, che il Brunet non ha veduto). — ROSSOTTI ANDREA: *Syllabus scriptorum pedemontanorum.* Monteregalis, Gislandi, 1667, pag. 239. (« Georgius Alionus Astensis vir facetus et ad iocos natus, sed non semper modestus scripsit carmine macaronico, ut vocant, lingua patria quosdam animi motus appellant *Capricci* satis ridiculos et salibus conditos sed nullius utilitatis »). — MAZZUCCHELLI: *Scrittori d'Italia*, I, 1 pag. 191 (.... scrisse un'opera faceta in versi maccaronici intitolata *Capricci* »). — QUADRIO: *Storia e ragion. d'ogni volgar poesia.* Milano, tip. dei Classici V, 70 (« Arione »). — ALLACCI L: *Drammaturgia.* Roma 1666, col. 3424. — ALLACCI L: *Drammaturgia accresciuta e continuata.* Venezia, Pasquali, 1745. Pag. 148, 267, 376, 402, 477, 530, 559, 561, 623, 828, 833 (Dà già la completa leggenda della prigionia). — GUGLIELMO DE BURE: *Bibliographie instructive,* Paris, 1745; *Belles Lettres I* (III della Bibliographie) pag. 455, art. 2950 (dice l'edizione del 1521 il volume più raro del genere e ne ignora l'autore. — GIOVANNI ARDESCO MOLINA: *Memorie storiche della città d'Asti.* Asti, Pila, 1774 (cita un Giorgio Alione d'Asti vissuto verso il 1414, forse l'avo del nostro). — DEROSSI ONORATO: *Scrittori piemontesi, savoiardi e nizzardi registrati nei cataloghi del Della Chiesa e del Rossotto, nuova compilazione.* Torino, 1790, pag. 73. — GRASSI SERAFINO: *Storia della città d'Asti.* Asti, Pila, 1817, vol. I, pag. 23 e seg; II, 80. 81, 82, 91, 106, 208. (« Il famoso Giorgio Alione era partigiano dei Francesi, di costumi piuttosto liberi, e d'umore così faceto ed ilare che formava la delizia delle conversazioni. Oltre a varie farse ch'egli compose nel dialetto astigiano e che pendente il carnovale faceva recitare in sua casa onde rallegrare le brigate, egli scrisse parecchi poemi in lingua francese..... » Assegna la data della pretesa prigionia a dopo il 1525, « vale a dire dopo la battaglia di Pavia essendo questa città

recitarsi sopra i balli nel tempo di carnevale, si è venuti fino al giudizio lusinghiero di un valente commediografo dei dì nostri, di Valentino Carrera: *l'Alione, uno dei più curiosi ed originali scrittori del cinquecento piglierà presto il suo posto tra il Folengo ed il Rabelais.*

---

caduta sotto il dominio degli Imperiali, coloro che l'odiavano o per essere stati messi in canzone da lui o semplicemente perchè erano di partito contrario al suo, onde trovar modo di perderlo, l'accusarono al tribunale dell'Inquisizione . . . . »). — GENTHE: *Geschichte der Macaronischen.* Halle und Leipzig, 1829, pag. 140 e 285 (lo cita due volte distintamente sotto due nomi: Ariane e Allione). — ALESSANDRO ALUFFI: *Memoria per apertura dell'Accademia letteraria.* Asti, 1835. — BRUNET J. C.: *Manuel du libraire.* Parigi, Brunet e Leblanc, 1810; vol. II, pag. 79; III, 168. — Id. *Cinquième édition.* Parigi, Didot, 1860, vol. I, pag. 183. — VERNAZZA: *De augumentis scientiarum*, vol. XI Miscellanea Vernazziana manoscritta, Biblioteca Regia a Torino. — PIPINO MAURIZIO: *Grammatica piemontese.* Torino, Stamperia reale, 1783. — Id. *Seconda edizione riveduta da Luigi Rocca.* Torino, tipog. della Gazzetta del popolo 1875, pag. 87. — *Biblioteca Crofstiana.* V, 2783. — *Biblioteca Heberiana.* Londra, 1834, IV, n. 23. — VAN PRAET: *Catalogue de la bibliothèque Lavallière,* II, 147. — DIBLIN: *Aedes Althorpianæ*, II, 170. — NODIER CHARLES: *Notice sur le langage factice appellé macaronique* nel *Bulletin du Bibliophile.* Paris, 1834. — *Poesies françoises de J. G. Alione (d'Asti) composeés de 1494 à 1520, publiées pour la première fois en France, avec une notice biographique et bibliographique par J. C. Brunet.* Paris, Silvestre, 1836. — DE ROLANDIS GIUSEPPE: *Notizie sugli scrittori Astigiani.* Torino, Garbiglia, 1839, pag. 35. (« Le argute satire, le attiche lepidezze e le poetiche sue bizzarrie lo resero accetto a quanto vi era di meglio nella società ed a Carlo Ottavo re di Francia. Ebbe però a lottare coll' Ufficio dell' Inquisizione . . . . . . »). — VALLAURI: *Storia della poesia in Piemonte.* Torino, Chirio e Mina, 1841, vol. I, pag. 86 e seg., 238, 267, 268. — Id., *Delle società letterarie in Piemonte.* Torino, 1844, pag. 44. (« Fin dallo scorcio del secolo XV, viveva in Asti Giovanni Giorgio Alione svegliato e bizzarro ingegno, il quale, oltre al rallegrare le brigate dei suoi concittadini con farse e commedie ridondanti dei nuovi trovati e di lepidi motti, raccoglieva nelle sue case quanti erano in Asti uomini e donne di lettere »). — Id., *Storia delle Università degli studi del Piemonte.* Torino, 1845, vol. I, pag. 112. — MILLER et AUBENAS: *Revue de bibliographie analytique.* Paris, Duprat, 1844, vol. V, pag. 345. — TOSI P. A.: *Notizie biografiche e bibliografiche di tre poeti maccheronici del secolo XV.* Milano, 1846. — *Catalogo L. . .* Paris, 1847, n 44. — DELEPIERRE OCTAVE: *Macaronéana.* Paris, Gancia, 1852, pag. 73 e seg., 129 e seg., 244. (« . . . . Le verité est que les œuvres d'Allione précéderent de plus de quinze ans celles du pseudo Merlin Cocaio et ce sont après Bas. sano et Tifi Odassi . . . . »). — BIONDELLI B.: *Saggio sui dialetti gallo-italici.* Milano-Bernardoni, 1853, pag. 171 e 589. (« Così nella commedia, come nelle farse, sebbene assai slegato l' intreccio, è spontaneo e naturale il dialogo sparso qua e là di arguti sali e di circostanziati racconti, atti a somministrarci importanti notizie sui costumi italiani e francesi di quei tempi »). — MJILIN: *Satire en France* (« Parmi les plus anciennes poésies piémontaises on distingue celles d'Allione d'Asti »). — RATHERY: *Influence de l'Italie sur les lettres françaises.* Paris, 1853-54. — SANT'ALBINO VITTORIO: *Gran dizionario piemontese-italiano.* Torino, Unione tipografica editrice, 1859. Prefazione

Ma nondimeno manca a tutt' oggi un compiuto, definitivo lavoro critico sulla vita e sulle opere del poeta maccheronico e del commediografo astigiano: e tra l'ampia bibliografia che dò in nota di veramente importante non v'ha che la *notice biographique et bibliographique* del Brunet, il breve opuscolo del

---

pag. X. — *Maccheronee di cinque poeti italiani del secolo XV.* Milano, Daelli, 1864, pag. 71 e seg. — *Poesie francesi di Giovan Giorgio Alione astigiano composte dal 1494 al 1520*, aggiuntavi la *Maccheronea* dello stesso (vi è ristampata la *Notice* del Brunet). Milano, Daelli, 1864. — *Commedie e farse carnevalesche nei dialetti astigiano, milanese e francese misti con latino barbaro, composte sulla fine del secolo XV.* Milano, Daelli, 1865. — MOLAND L.: *Molière et la comédie italienne.* Paris, Didier, 1867, pag. 312. — MINA STEFANO: *Canzoni piemontesi e cenni storici sulla letteratura subalpina.* Torino, Vercellino, 1868, pag. 184. — GRAESSE G. T.: *Trésor des livres rares et précieux.* Dresde, 1869, pag. 25. — VASSALLO CARLO: *Intorno alla vita ed alle opere di Giovan Giorgio Alione astigiano.* Asti, Paglieri, 1865. — Id., *Gli astigiani sotto la dominazione straniera* (estratto dell' Archivio storico italiano). Firenze, Cellini, 1874, pag. 23 e seg. — A. BOSIO: *Il passaggio di Carlo VIII in Piemonte,* in *Miscellanea di storia,* vol. X, 1870, pag. 864. — *Chanson et complaint d'une jeune fille mariée à un vieillard jalous avec le dit du singe* (per cura di GIULIO PICCINI). Florence, chez G. Datti libraire, 1870. — A. MANNO: *Il Tesoretto di un bibliofilo piemontese* in *Curiosità e ricerche di storia subalpina.* I, 755 e seg. Torino, Bocca, 1874. — RATTI V: *Carlo Goldoni.* Asti, Vinassa, 1875, p. 18 e 40 — *Corriere Astigiano*, 1879, n. 28. — EMILE PICOT nel *Bulletin mensuel de la librairie Morgand et Fatout.* maggio 1876. — CLARETTA GAUDENZIO: *Un ballo di nobili datosi a Carignano nel 1524* in *Rivista Europea,* 1880, vol. 19, pag. 230 e seg. — MARENCO LEOPOLDO: *Torino letteraria* in *Torino.* Roux e Favale, 1880, pag. 432. — SYMONIS: *The renaissance in Italy, Italien Literature.* London, 1881, vol. III, pag. 333-334, (definisce la macaronea dell'Alione « virulent hy satirical » nella quale sferza a sangue « effeminate cowards devoid of the sense of honour and debased by the vices of ill bred parvenus »). — CHEVALIER V.: *Répertoire des sources historiques de Moyen Age.* Paris, 1883, pag. 81. — D'ANCONA ALESSANDRO: *Le origini del teatro in Italia.* Firenze, Le Monnier, 1877, II, pag. 193 e 215. — A. MANNO: in *Giornale eruditi e curiosi.* Anno I, 1883. n. 13 e 14. — P. ORSI: in *Serate Torinesi,* 31 marzo 1883. — EMILE PICOT: *Pierre Gringore et les comédiens italiens.* Paris, 1878. — GORRINI GIACOMO: *Il Comune Astigiano e la sua storiografia. Saggio storico-critico* Firenze, Ademollo, 1884, pag. 240 e seg. (« vi sono uomini portati naturalmente ad essere uno specchio vivo e fedele di quanto li circonda, ai quali bisogna attingere la storia della società in cui hanno vissuto, piuttostochè quella delle circostanze della propria vita Tale è l'Alione.... Le commedie e le farse astigiane dell'Alione sono un vero e compiuto studio sociale, al quale si potrà sempre ricorrere con frutto.... »). — *Enciclopedia popolare illustrata.* Roma, Perino, 1886, col. 2261-62. — D'AZEGLIO EMANUELE: *Studî di un ignorante sul dialetto piemontese.* Torino, Unione tip. edit., 1886, pag. 168. — PANZINI ALFREDO: *Saggio critico della poesia maccheronica.* Castellamare, 1887. — CARRERA VALENTINO: Prefazione, vol. III delle *Commedie.* Torino, Roux e Favale, 1888. — STOPPATO: *La commedia popolare in Italia.* Padova, Draghi, 1887; e recensione di V. ROSSI in *Giornale S. L. I.*, 1887, vol. IX.

prof. Vassallo, e le pagine felicemente riassuntive del Gorrini nel suo *Comune Astigiano*; più quegli ultimi lavori, usciti contemporaneamente agli studi miei (1).

Chè anzi il Brunet, il quale ebbe in realtà il merito di richiamare l'attenzione sull'Alione, lo fece, non tanto per l'interesse dello storico letterario all'opera d'arte, ma piuttosto per quello del bibliofilo ad una edizione estremamente rara e che aveva avuto fortunose vicende (2). Ed è veramente da au-

---

(1) Dopochè questo saggio era già compiuto, letto pubblicamente (aprile 1888) all'Università di Torino, dove fu poi discusso come mia tesi di laurea il 27 luglio 1888, e in parte pubblicato nelle *Conversazioni della Domenica* (7 maggio e 24 giugno 1888) sono usciti (fine giugno 1888) alcuni lavori in cui si discorre diffusamente dell'Alione: uno del dott. ZANONI: *I precursori di Merlin Cocaio*. Città di Castello, Lapi, 1888, con cui non concordo in alcune conclusioni e lo accennerò a suo luogo. (Cfr. pure le recensioni che ne fecero VITTORIO ROSSI nel *Giornale storico della letteratura italiana*, XII, p. 438 e 439; P. F. SPROVIERI nella *Cultura*, Anno VIII, vol. IV, 1 gennaio 1889; e BRUNO COTRONEI nella *Rassegna Emiliana*, Anno I, vol. IX); un altro de'miei amici, FERDINANDO GABOTTO, e DOMENICO BARELLA: *La poesia maccaronica e la storia in Piemonte sulla fine del secolo XV*. Torino, La Letteratura, 1888, i cui risultati quasi sempre s'accordano coi miei. *Vedi* aggiunte e correzioni alla pag. 69. Lo stesso GABOTTO s'è poi ancora occupato di proposito, e con molto acume, della parte rappresentata dall'Alione di fronte alla corrente francofila nel suo scritto: *Francesismo ed antifrancesismo in due poeti del quattrocento* (*Panfilo Sassi* e *Giorgio Alione*). Estratto dalla *Rassegna Emiliana*, Anno I, fasc. V, settembre 1888. Finalmente di questi ultimi giorni è la importante pubblicazione di BRUNO COTRONEI: *Le farse di G. G. Alione, poeta astigiano della fine del secolo XV*. Reggio Calabria, Siclari, 1889. Il COTRONEI si propone specialmente di mettere in rilievo l'imitazione che del teatro francese medievale fecè l'Alione; e reca nel suo studio molti risultati, dovuti a profonda dottrina quasi sempre, ma talvolta anche alquanto esagerati per la soverchia predilezione alla sua tesi.

(2) Poichè l'argomento presenta un notevole interesse ed anche una certa importanza, io dico qui brevemente delle edizioni dell'Alione, la cui completa collezione è posseduta dalla Biblioteca Regia di Torino:

1.° *Opera jocunda Joannis Georgii Alioni Astensis. Astæ, 1521* (12 marzo). È in carattere semigotico. Questa edizione è rarissima, ed è stata sempre oggetto di studî e di ricerche per parte dei bibliofili. Il primo ad accennarvi è stato Guglielmo Francesco de Bure nel 1765, ma egli descriveva un esemplare mancante del frontispizio ed ignorandone l'autore lo iscriveva sotto *Macharonea varia*. Gli esemplari oggi conosciuti sono otto, cioè: *uno* mancante del frontespizio e delle ultime 38 carte, posseduto dalla Spenceriana; *uno* scoperto dal Tosi di Milano nel 1826, mancante di quattro carte nell'ultimo quaderno; fu venduto al Brunet per 600 franchi; *uno* col frontispizio falsificato e rifatto a penna, venduto dal Libri a Parigi nel 1847 al duca Carlo di Borbone per 1750 lire (*Acte d'accusation contre Libri. — Carucci, article Grenoble*); ora è a Parma nella Biblioteca del palazzo ex ducale; *due* esemplari esistenti nella Ambrosiana di Milano, manchevoli in principio ed in fine; *uno* anch'esso incompleto notato nella Crofstiana; *uno* posseduto

gurarsi che questo studio critico intero sull'Alione si faccia presto, affinchè egli possa prendere nella letteratura italiana

---

dal cavaliere Giulio Cordero di San Quintino e descritto dal Vallauri nella *Storia della Poesia in Piemonte;* e finalmente *uno*, l'esemplare forse migliore, certo il meno incompleto, che si conserva nella Biblioteca Regia di Torino, e sconosciuto si al Tosi che al Brunet. Proviene assai probabilmente dalla Biblioteca Vernazza. Manca unicamente di due carte, contenenti rebus. Contiene, oltre la commedia e le farse di cui parlo di proposito, la *Macharonea contra Macharoneam Bassani* (ripubblicata poi dal DELEPIERRE: *Macaronéana,* dal TOSI: *Macheronee di cinque poeti*, ecc., e nelle *Poesie francesi* dell'Alione; recentemente dallo ZANONI: *I precursori,* ecc. e da GABOTTO E BARELLA: *La poesia macaronica,* ecc.) le *Poesie francesi* ed i *rondeaux d'amour* — veri, curiosissimi rebus figurati — (ripubblicate dal Brunet, e dal Tosi e in parte dal Piccini).

2.° *Opera molto piacevole del No. M. Gio. Giorgio Arione Astesano. Novamente et con diligenza corretta e ristampata con la sua tavola.* In Venetia 1560. Anch'essa in caratteri semigotici. L'Irico (*Rerum patriæ, 300*) già dubitava che non fosse di Venezia l'impressione, e Domenico Promis conferma il dubbio in una nota manoscritta sul frontispizio dell'esemplare della Biblioteca Regia: « Quantunque quest'Allione abbi la data di Venezia, io però e pei caratteri e per la fenice che vedesi sul frontispizio lo credo stampato in Torino dai Gioliti. Il ritratto inciso in legno è quello dell'Ariosto che vedesi nell'edizione dell'*Orlando* fatta in Torino da Martin Cravotto nel 1536, ciò che proverebbe esser piemontese l'edizione: però i caratteri gotici di Torino sono affatto diversi da questi ». In questa edizione mancano le poesie francesi ed i *rondeaux;* però la parte ristampata è in tutto uguale alla edizione del 1521, senza le *corrections* e senza le *cincischiature*, che a torto il Brunet e il Manno le appongono.

3.° *L'opera piacevole di Georgio Alione Asteggiano di nuovo corretta e ristampata in Asti appresso Virgilio Zangrandi, 1601.* « Con licenza dei superiori e l'avvertimento del privilegio speciale conceduto da Sua Serenissima, ecc.... per cui niuno ardisca ristampare, durante il termine di dieci anni continui la presente opera da lui (Zangrandi) purgata ed emendata con licenza della Santa Inquisizione ». È qui la famosa prefazione dello stampatore al popolo d'Asti, prefazione che ha dato luogo a tante congetture sulla vita dell'Alione, e di cui dovrò occuparmi altrove. L'edizione adunque è purgata; si è detto da alcuni (Tosi, Manno) che nelle correzioni si è avuto soltanto mira a togliere quanto potea offendere il clero, lasciando senza scrupolo le oscenità. Ciò non è interamente esatto; poichè se cura del correttore è stata massimamente di sostituire ai preti i compari, gli studenti, ecc., egli ci dà anche talvolta dei curiosissimi saggi di correzioni atte unicamente a salvaguardare il pudore. Così ad esempio il consiglio, nell' introito della farsa de Nicora e de Sibrina, dato alle madri di tener l'occhio aperto sulle fanciulle che suona nell'edizione del 1521:

E quant el volon andé pisser
Abigle el ment. O dy panser
Cho gle porrea esser qual lecoira
Chi gle stopprea fors la pissoira,

subisce questa pudica (!!!) modificazione nell'edizione del 1601:

E quant el volon andé pisser
Abigle el ment. O dy panser
Cho gle porrea esser qualch giotton
Chi gle darea fors un bon scrolon.

il posto che gli compete; e oramai havvi ragione a sperare che ben presto il desiderio verrà soddisfatto [1].

La vita dell' Alione è tutta una serie di questioni per lo più insolute.

Serafino Grassi assegna gli Alione nell'elenco delle famiglie nobili, e ricorda parecchi antenati di lui che coprirono importanti uffici nella città; così il Gorrini la dice una *delle più illustri ed antiche famiglie dell'Astigiano*, e nota che nel *Codex Astensis* si trovano gli Alione credendarii della città e rettori delle quattro associazioni fino dall'anno 1273 [2].

Il Brunet, seguito in ciò dal Gorrini, congettura la sua nascita all'anno 1460, quando la provincia astigiana apparteneva a Luigi D'Orleans; così Serafino Grassi lo segna dopo il 1455: in tutto ciò naturalmente nulla vi ha di certo. Ma la congettura non può fallare di molto, se pensiamo all'unico dato certo che possediamo: le sue poesie, pubblicate nel 1521, essere state composte dal 1494 al 1516 circa; come non si può andar molto lungi dal vero asserendo che egli deve esser

---

Noto ancora a titolo di curiosità che l'esemplare di quest'edizione posseduto dalla Biblioteca Regia manca di una carta e tre fogli, cioè di tutta la prefazione; un esemplare completo è invece posseduto dalla Nazionale di Torino. È in 8.° tondo.

4.° *L'opera piacevole di Giorgio Alione corretta e ristampata in Asti e ristampata in Torino, per Stefano Manzolino 1628.* « Con licenza dei superiori e privilegio speciale ». È in tutto uguale alla precedente; contiene anche la prefazione, a cui l'editore nuovo con molta disinvoltura non ha mutato che la data e la firma: *due gennaio 1601 e Virgilio Zangrandi* in *due aprile 1628* e *Stefano Manzolino.*

L'edizione di Venezia 1624 a cui accennano il Quadrio e l'Allacci, molto probabilmente non è mai esistita.

L'edizione moderna della commedia e delle farse, chè a quella della macaronea e delle poesie francesi ho già accennato, è quella fatta per cura di P. A. Tosi nel 1865, Milano, Daelli. Ma essa non ha nè pretesa, nè valore critico. Anche il Brunet aveva colle poesie francesi ristampato la *farsa de la dona chi se credía havere una roba de veluto dal franzoso* e *la farsa del franzoso alogiato a l'ostaria del lombardo.*

(1) Difatti il lavoro di Gabotto e Barella è di già un buon contributo a questo studio critico per la parte che riguarda la vita dell'Alione e la *Macharonea*; anche più utile sotto un certo rispetto quello del Gabotto solo, già citato, *Francesismo ed Antifrancesismo*; ed anche più importante l'ultimo lavoro sull'Alione dovuto al Cotronei e che ho già ricordato.

(2) Testimonianze più ampie in questo senso arrecano Gabotto e Barella nella *Poesia Macaronica,* ecc.

morto non molto dopo il 1521 [1]. Due documenti ce lo ricordano nell'anno 1517 [2].

E se notiamo ancora ch'egli deve aver visitato la Francia come si rileva dagli accenni interni delle sue opere, e che deve essere stato fornito di una coltura non comune poichè egli parla di Cicerone, di Virgilio, di Lucano [3], di Plauto e di Terenzio [4], cita Dante e Petrarca, e conosce i poemi romanzeschi poichè accenna a molti degli eroi celebrati [5], avremo detto tutto ciò che nella sua vita e nella sua cultura si può asserire di certo.

Pel resto ipotesi vaghe: così degna di pochissima fede l'Accademia alionesca [6]; così non so con quanto fondamento il Brunet voglia rilevare dal *Consiglio in favore di due sorelle in forma giudiziaria, che egli abbia studiato diritto,* mentre alla stessa conseguenza vuol giungere il Gorrini pel fatto della *conoscenza che dimostra della città di Pavia;* per quanto l' Alione dica chiaramente di non esser dottore, e la sua conoscenza di cose giuridiche non differenzii gran che da quella che egli dimostra

---

(1) È vero che l'ultimo accenno all' Alione è del 1517; ma lo Zangrandi nella sua prefazione del 1601 ha un accenno assai esplicito alla esistenza in vita dell'Alione nell'anno 1521, data della prima edizione delle sue opere: accenno, che anche in un'edizione balorda come quella, va tenuto in un certo conto, almeno fino a prova contraria.

(2) Uno, esistente nella Biblioteca reale di Torino, fu pubblicato da GABOTTO e BARELLA (*La poesia*, ecc); l'altro, assai più convincente, dal prof. CARLO VASSALLO nel suo recente pregevolissimo lavoro *Fabrizio Maramaldo e gli Agostiniani in Asti.* Torino, Paravia, 1889, pag. 35 e 94, dove vediamo Gian Giorgio Alione assistere in qualità di credendario all'adunanza del consiglio generale in Asti il 22 maggio 1517. Colgo questa gradita occasione per porgere al chiarissimo cav. Vassallo — che mi volle dar notizia del documento anche prima della pubblicazione — i miei ringraziamenti per le cortesie usatemi; e d'altronde la cortesia di lui è troppo bene nota agli studiosi, che non ricorrono mai invano agli aiuti del dotto preside del Liceo d'Asti.

(3) *Poesie francesi,* pag. 80. Per questi rimandi cito sempre l'edizione del Tosi quale più accessibile; invece nelle citazioni di testo mi servo direttamente dell'edizione del 1521; ma essa è pur troppo assai vacillante.

(4) *Commedie e farse,* pag. 15.

(5) *Poesie francesi,* pag. 65; *Commedie e farse,* pag. 309, 369, 380.

(6) Con molto acume e con molto brio gli amici GABOTTO e BARELLA (*La poesia,* ecc.) cercano e forse riescono a sfatare del tutto questa ch'essi chiamano leggenda.

di cose mediche [1]; e confesso che anche meno mi convince il Cotronei quando vorrebbe farmene « qualcosa tra il medico ed il veterinario » [2].

Ma v'ha poi tutta una leggenda lagrimosa, che ha fatto fino a pochi anni sono le spese di coloro che si sono occupati un po' ampiamente dell' Alione; leggenda così interessante, così attraente che trovò tutti lieti ad accoglierla e lasciò ancora dei dubbi o almeno dei rimpianti, dopochè fu sfatata.

La leggenda era dovuta ad una intricata prefazione secentista. Dopo le edizioni integre d'Asti 1521, di Venezia 1560, abbiamo un' edizione castigata, Asti 1601, preceduta da una lunga prefazione dell'editore Virgilio Zangrandi. Egli, rivolgendosi al *popolo d'Asti*, racconta: « Fu già molti anni sono, come sapete signori Asteggiani, fatta una rigorosa inquisitione, et indi conforme a ragione citato, arrestato e finalmente condannato dai superiori a perpetue carceri il faceto e piacevole vostro Giorgio Alione, unico poeta comico di questa lingua asteggiana. Il che quanto dispiacere portasse generalmente a tutti, il sapete voi stessi, conciossiachè (per quanto ho inteso) vi trovaste all'improvviso privi della graziosa conversazione del vostro Plauto, che in ogni cerchio, in ogni brigata ed in ogni festosa raunanza solea chiamato comparire per tenervi allegri ed eccitarvi al riso.... ». E, detto ch' egli non può che approvare il giudizio dei superiori, aggiunge: « ..... il povero Alione, già mille volte pentito dei suoi falli, se ne stava nell'oscura prigione dell' oblio, rinchiuso sotto la custodia d'un vecchio alato suo crudel nemico, ligato con durissima catena e pasciuto continuamente di pane di loglio e papavero e abbeverato d'acqua del fiume Lete ». E prosegue poi dicendo che un gentiluomo mosso a pietà dei suoi casi, gli ottenne la libertà,

---

(1) *Poesie francesi*, pag. 80. GABOTTO e BARELLA danno maggior peso a questa conoscenza e ritengono probabile — niente più che probabile — che l'Alione fosse notaio, deducendolo anche dal fatto che in una lista di notai astigiani del quattrocento (Ms. nella Bibl. di S. M. di Torino) è segnato un Giorgio Alione.

(2) COTRONEI: *Le farse*, ecc., pag. 14.

aiutato in quest' opera da « Secondino Grometto, Ambrogio Stella, Gian Bartolomeo Garrone, Giovannino Bussolero, Enrico Bellotto, Cesare Camerano, Bernardino Pagliaro ed alcuni altri belli umori » e che l'Alione desideroso della libertà s'acconciò a veder castigate pubblicamente le sue opere. Termina la narrazione col dire: « Hor eccovi il vostro Alione ringiovanito, vestito di panni nuovi alla moderna, riformato nella vita e nei costumi, e finalmente assai mutato in meglio di quel ch'egli era in prima. Et per levarmi la maschera, senza parlarvi più in nuvoli ed in figura, eccovi l'opera piacevole del vostro Alione... ».

Ora basta mettere in guardia il lettore sull'allegoria secentista che domina tutta la prefazione — e ciò ha fatto egregiamente nel 1865 il prof. Vassallo in un suo opuscolo — perchè allora rilevando subito la *prigione oscura dell' oblio,* il *vecchio alato suo crudel nemico* e custode, il *loglio* ed il *papavero,* il *Lete,* e la confessione esplicita del *levarsi la maschera* cessando dal *parlare in nuvoli ed in figura, come aveva fatto fin allora,* si veda quale enorme granchio han pescato coloro che — non badando che la prefazione si riferisce tutta al libro e non all'autore e quale anacronismo ne deriverebbe se fosse diversamente — prendendo nel senso letterale la prefazione, la parafrasarono e l'ampliarono, raccontando pietosamente la prigionia dell'Alione per opera degli Inquisitori e compiangendo la sua dolorosa situazione: a cominciare dal Quadrio e dall'Allacci, seguiti dal Grassi, dal Rolandis, dal Brunet, dal Vallauri, dal Tosi, dal Biondelli, e ancor dopo la pubblicazione del Vassallo dal Manno, dal Claretta, da P. Orsi.... (1).

---

(1) Il dottor ZANONI nel suo recente lavoro: *I precursori di Merlin Cocaio.* Città di Castello, Lapi, 1888, ritorna all'opinione della prigionia, e paragona l'opinione contraria a quella del mito di Napoleone I. Il paragone non mi pare neanche discutibile. Ma ciò prova come la questione, che a me è parsa tanto evidente da non meritare neanche una lunga discussione, trova ancora qualche dubbioso. In tal caso ben a ragione gli amici GABOTTO E BORELLA: *La poesia,* ecc., han voluto trattare ampiamente, minutamente il punto; e forse il dottor Zanoni si sarà già convinto chè altro è leggere una prefazione avendo mira al carattere dell'epoca in cui è scritta e rilevarne l'evidente allegoria; altro e non affatto suscettibile di paragone, è lo scetticismo di qualche mattoide.

Ma chi in questa amplificazione ha raggiunto un vero colmo è stato il Brunet, che ha basato quasi tutta la sua *notice biographique* su questa prefazione ricamandole attorno una quantità di fantasticherie; tanto che per lui l'Alione « renfermé dans une étroite et obscure prison, chargé de chaînes pesantes et confié à la garde d'un vieux geôlier son ennemi particulier, reduit au pain et à l'eau, vétu d'une étoffe grossière et qui tombait en lambeaux, n'était plus che l'image du desespoir et de la plus profonde misère . . . . ». Ed egli, il Brunet, dopo aver corretto un errore in cui era caduto il Della Chiesa nella sua prima edizione facendo vivere l'Alione fino al 1602, lascia dubitare che vi ricada egli stesso perchè lo fa, seguendo l'indicazione dello Zangrandi, uscire dalle carceri dell'Inquisizione e « paraître en public, visiter ses amis, et rendre à leur société la vie qu'elle semblait avoir perdüe pendant sa trop longue captivité . . . . ».

Abbandonando perciò come ridicola ogni prigionia personale dell'Alione, quale — lo si noti bene — quale si vorrebbe dedurre dalla prefazione dello Zangrandi, non mi pare possa dirsi così assolutamente scevra di fondamento la congettura, a cui si può giungere indipendentemente, di una persecuzione subìta dall'Alione. Non deve sembrare questa improbabile, considerando la sua posizione di partigiano spinto dei Francesi e quindi la naturale reazione degli Imperiali alla lor volta vincitori, e le inimicizie violenti che gli dovevan procurare le sue farse e le sue poesie contenenti frequenti allusioni personali, spesso forse la sola riproduzione di pettegolezzi successi in città. Allora ad avvalorare queste ipotesi s'aggiunge il fatto notevole della rarità estrema d'esemplari della prima edizione, il privilegio speciale concesso a quelle emendate dall' Inquisizione, mentre — se si può rilevare l'allegoria della prefazione dello Zangrandi — a mettere in dubbio la sua recisa, assoluta affermazione della proibizione e persecuzione del libro integro — proibizioni e persecuzioni che fanno sempre supporre dei guai toccati pure all'autore — bisognerebbe entrare

a riguardo di lui in tutt'altro ordine di idee e ritenerlo, non solo ampolloso secentista, ma volgare mentitore.

Tuttociò naturalmente in linea di congettura.

Ma il carattere, il tipo nell'Alione? Un ingegno brillante, spregiudicato. Tartassa preti e frati inesorabilmente, e si capisce: è nel carattere del tempo e del componimento popolare; ma scocca frecciate contro i Francesi, che sono pure i protettori del suo partito, ed è fatto originale, caratteristico. Precede Merlin Cocaio e Rabelais con una interessantissima *Macaronea;* scrive poesie francesi che gli devono procurare un posto non meschino nella letteratura francese; disegna *rondeaux d'amour*, curiosissimi e tra i primi esempi di rebus figurati ... Ma noi accontentiamoci di aver accennato di sfuggita a tutta questa parte della sua individualità letteraria, e vediamo piuttosto l'opera dell'Alione quale commediografo popolare.

Le farse dell'Alione segnano una caratteristica non unica, ma certamente rara [1], accanto alla commedia erudita, e ci danno talora forse più schietta la fisonomia dell'ambiente. Non hanno le raffinatezze dell'arte: hanno il pregio della spontaneità. Ma se quasi sempre sono, come dice il D'Ancona « capricci semi improvvisati, lazzi senz'arte e senza intreccio, destinati a sollazzare gli ascoltanti colla vivezza dei motti, la prontezza delle arguzie, i sali del dialetto » qualche volta sono anche qualche cosa di più; e l'arguzia non si restringe più al motto, ma si allarga a tutta la scena, a tutta la farsa, movendo irresistibilmente il riso, e un riso schietto, basato sulla riproduzione esatta del ridicolo umano; e allora ci avviciniamo d'assai all'opera d'arte, anche nella farsa.

Tra le farse dell'Alione, quella che mi pare accostarsi di più a questo tipo è la *farsa de Zohan Zavatino et de Biatrix*

---

(1) NAPOLI SIGNORELLI: *Cultura della Sicilia*, III, 364. — D'ANCONA: *Le origini del teatro in Italia.* Firenze, Le Monnier, 1877. — TORRACA F.: *P. A. Caracciolo e le farse cavaiole.* Napoli, Perrotti, 1879. — MAZZI: *La congrega dei Rozzi di Siena nel secolo XVI.* Firenze, Le Monnier, 1882. — STOPPATO: *La commedia popolare in Italia.* Padova, Draghi, 1887.

soa mogliera et del prete ascoso sotto el grometto. Dopo l'invocazione del prologo alli *segnor e done*, come in quasi tutte, assistiamo ad una conversazione poco edificante tra marito e moglie; *Zohan* e *Biatrix*, dopo aver dichiarato la loro facile morale colle battute:

Zohan. Pú tost bech che manger pan sech
E corn an ca pú tost che crous.
Biatrix. Quant e me fás ben un amorous
Sareitu mai sol bech an Ast?

s'intrattengono in casi di politica e spifferano baggianate a riguardo del governo francese, buone a colorire l'ambiente.

Via *Zohan*, entra il prete, *messer Galvagn:* curiosissima, appassionata nel suo genere è la dichiarazione del prete a *Biatrix:*

Prete. E vorrea pur cho feissi tant
So ve piasis che steisson ansem
A solacz pr'una oretta. E trem
Sí schiatt d'amour quant e m'arord
Di vosg fag, e si m'remord
La coscienzia che no pos fer
Col chi besogna a satisfer
Part del me debìt a la fé.

Biatrix non attende altro, e i due si metton d'accordo per trovarsi insieme; è la donna che suggerisce il mezzo per sbarazzarsi dell'incomodo marito: mandargli un ordine a nome del Vicario perchè vada subito a Cornigliano — e il nome del paese, reale, è una graziosissima trovata. Così avviene: il prete s'accorda con un *Peron* perchè porti a *Zohan* a nome del Vicario una lettera ingiungendogli di recarla subito a Cornigliano. Il credulo marito s'arrende alla richiesta di *Peron* e parte....

Appena *l'altro* è via, *lui* e *lei* dedicano all'idillio. La scena è trattata con vera finezza d'arte, cón esatta conoscenza della umanità:

Biatrix. Ben vegna el me dolcz coeur, ben vegna,
Adcs pensavi ben sui vosg fag.
Prete. Eccome qui.

Si mettono a tavola, si baciozzano; ma *lui* vorrebbe forse andar subito un po' troppo oltre, perchè la donna prudente, in una grazia e comicità irresistibile:

> *Biatrix.* Pianin, ste quag
> Lasseme corre a chiaver l'us....

Poi, nell'abbandono della voluttà suprema d'amore, vengono le confidenze: essa gli racconta che il marito è geloso, e pare che non abbia tutti i torti di esserlo:

> *Biatrix.* E m'arord quand a l'era spons
> Cho me trové a dormir con un.
> Si venit la matin a zun
> Chel bon compagnon se levava
> E gle dis che, so lo trovava
> Mai pu con mi dormir ant o leg,
> O gle venreiva per despeg
> Butè el soe calce su la ca.

Questo comincia ad intorbidar l'idillio.

Nel frattempo *Zohan* torna addietro: egli è venuto in sospetto perchè:

> *Zohan.* O se dis ch' una troia lenta
> Zamai ne mangia (1) de pei nicz.
> Nostra Biatrix m'ha fag di scricz
> Fo temp abiù, e ancora eu i pau
> Che ne se tegna un refferman

e poi egli lo sa:

> *Zohan.* O glé un proverbi antí che dis:
> Non fidabis. Non te fide
> De pertus volt an su, ni de
> Saren d'invern, nivol de sta
> De preive e de putein marià.

Ascoltando alla porta si conferma nei suoi sospetti e comincia a bussare; i due di dentro sbigottiscono: *Beatrice* in fretta nasconde il prete sotto il *grometto,* cioè al cestello di vimini dei polli, promettendogli di farlo uscire al più presto; poi apre al marito. Allora una scena curiosa: a tutte le do-

(1) Forse *cangia.*

mande di lei *Zohan* non risponde che con un monosillabo, *Mai. Beatrice* chiama in aiuto i vicini dicendo che *Zohan* è diventato muto. Tutti accorrono, lo interrogano, studiano ogni mezzo per farlo parlare, e finalmente lo alzano di peso dal *grometto*, su cui si è seduto. Il prete allora ha a dolersi della riacquistata parola, perchè *Zohan* non la riprende che *levando su el grometto et bastonando presbyterum*, come dice la didascalía.

Il prete a scusarsi trova un'uscita che ricorda da un lato quella di *Tartufo*, e l'altra di *Barbarot* nelle *Miseric 'd Monssù Travet*, che scoperto sotto un tavolo spiega la sua presenza col dire che vi era di passaggio; dall' altro una novella del Boccaccio: il prete si scusa cioè col dire che è venuto a farsi prestare il mortaio; e quando *Zohan* ha ribattuto:

> *Zohan.* Vade a Messine per morter
> Che n'eu besogn de son piston

l'interesse è finito e non seguono che alcuni motti inconcludenti.

Io non ho bisogno di ricordare le tre novelle del Boccaccio a cui si può accostare la farsa dell'Alione: quella saporitissima di Monna Belcolore (VIII, 2), l'altra anche più affine per l'identica situazione nella cesta dei polli (V, 10), e finalmente quella (VIII, 8) del pan per focaccia reso al compare sulla cassa nella quale egli è chiuso. D'altronde assai probabilmente qui più che ad una derivazione dobbiamo pensare ad un parallelismo; poichè e la novella letteraria e la commedia letteraria o popolare hanno una fonte comune; la novella popolare, e questa ha una sorgente inesauribile nel documento umano, che del fatto narrato sopra presenta ogni giorno variazioni e particolari nuovi.

Ma mi pare che dall'esame della farsa si possano dedurre caratteri di un'arguzia più raffinata e più vasta, di un intreccio incipiente, di uno studio susseguito già alla prima spontaneità.

Buio intorno al modo di rappresentazione: forse una società di buontemponi a guisa delle *jojeuses sociétés* per le *folies* francesi [1].

---

(1) Petit de Julleville: *Les comediens en France au moyen âge.* Paris, Cerf, 1885.

Quanto all'apparato scenico esso è o il più primordiale ed assurdo, od il più complicato ed indovinato. Poichè, se supponiamo una scena unica, allora è l'annullamento di ogni illusione, perchè vi sono momenti di luogo necessariamente e contemporaneamente diverso: il ritorno di *Zohan* e il bussare alla porta, il turbamento degli amanti non si potrebbero concepire. Nulla c'è nel testo al riguardo; ma io propenderei a credere, dato il susseguirsi delle scene, che si dovesse avere una scena divisa: da una parte la via, dall'altra una camera a pian terreno, a cui si accede dalla via; e allora saremmo nel meccanismo scenico più complicato e più moderno (1).

Molta confusione invece negli andirivieni dei personaggi: così, inescusabile nelle circostanze di tempo e di luogo è la *farsa de Nicora et de Sibrina soa sposa che fece el figliolo in cavo del meise;* ma caratteristica per la *ficelle*, che mi pare quasi affatto nuova, d'accollare ad uno sciocco una sposa già incinta; caratteristica per la libertà del dialogo e delle situazioni.

Si comincia bene fin dall'*introito:*

> . . . . Voi matrone
> Che avé del figle e zovon done
> Da governer, tenivele a i pé,
> No van fié, guardegle a i pé;
> E quant el volon andé pisser
> Abigle el ment. O dis panser
> Cho gle porrea esser qual lecoira
> Chi gle stroppreа fors la pissoira,

un concetto in verità abbastanza strano, e che trova riscontro in un passo del *Gelindo* già da me riportato (2).

Nel *Nicora* dunque, vediamo *Antrina* che, d'accordo con la comare, nasconde la gravidanza della figlia *Sibrina;* e trova modo d'affibbiarla ad un baggiano, certo *Nicora*, perchè la sposi; e della ingenuità di lui è così convinta che, lasciandolo solo colla figlia, crede suo dovere il dar consigli:

---

(1) L'argomento è trattato egregiamente dal COTRONEI nel suo lavoro già citato, *Le farse*, ecc., al Cap. V.

(2) *Vedi* pag. 23.

Antrina. Feve carece anter voi doi....
Nicora. E farema ben senza voi
Ciò ch' è da fer.

Poi, quasi subito si viene al parto, e al conto di *Nicora* sulla spesa che gli costerà il puerperio: lì una didascalía curiosissima: *nota che intertanto chel dicto Nicora fantasticarà el carigo suo del matrimonio, bisogna che qualchaduno d'intorno facia el verso del scalabrone.*

Nato, in scena, il bambino, sorge un' arguzia arditissima, impudica, che viene a rilevare gli astanti dal fastidio d' aver assistito a tutte le doglie del parto, un'arguzia delle più indovinate: dagli uditori si sa già che il seduttore di *Sibrina* fu un prete; appena nato il bambino, la comare lo prende e dice:

Comare. .... Somigla tut a so pá
Daveire.
Sibrina. Alo la chiriá....?
Antrina. No...., la vol dì a so pá Nicora.

Nicora ha un po' di difficoltà a capacitarsi, come in soli trenta giorni ella abbia potuto regalargli un figlio; ma le donne glie ne dicono tante:

Comare. O gl' n'è ben dl' altre ch' son cheite.
Lassa ander, tut è per lo megl.

Egli non ha che un dubbio di massima:

Nicora. Ma e ne dii mia che sia impossibou
E cho n'accada ben a qualcun;
Ma e guard, sran feis ogni meis un
Onde se trovreon pos tante baire?

Oh! mio Dio! sbuffa la Comare:

Comare. Chi n'ha davancz, chi ne n'ha gnun!

Tutti i torti finiscono per essere del marito che non sa più dove dar del capo; e termina accomodandosi ad una morale impudente; piglierà le cose come sono:

Nicora. E quand Sibrina vorrà fer
Un servisi a qual iantilom
Fiat, pur ch'an nan daga a ogni om;
Se ben cogle n'é assé per tug,
Mi ne mang volenter pan sug.
Pan ong tra nosg pair é pù lech:
Adé, v'arcecomand i bech.

Si potrebbero moltiplicare le prove di quest'arguzia, spesso impudica ed oscena, ma sempre vivacissima, spigolando dalle altre farse ed in ispecial modo dalla *farsa de la dona quale dal franzoso se credía havere la robba de velluto*, dalla *farsa sopra el litigio de la robba de Nicolao Spranga astesano* (1), dalla *farsa de le doe vegiè repolite quali volivano reprender le gioveni*, dalla *farsa del bracho e del milaneyso innamorato in Ast*, dalla *farsa del francioso allogiato a lhostaria del lombardo* (2); meno invece dalla *farsa de le doe vegie le quali feceno acconciare la lanterna et el soffietto*, dalla *farsa del marito et de la mogliere quali littigareno insema per un petto*, dalla *Comedia de lhomo e de soij cinque sentimenti*, più monotone, più volgari, più stanche.

Ma mi pare che dall'esame delle due farse accennate risulti chiara la personalità dell'Alione, e come, a parte l'importanza sua grandissima quale poeta maccheronico, non debba disconoscersi l'importanza grande di una tal commedia popolare, affatto indipendente, così originale, così vivace alla fine del secolo XV e al principio del XVI, di una commedia che è, a detta degli storici astigiani, una fonte attendibilissima per rilevare la fisionomia dell'ambiente sociale e politico nell'epoca.

---

(1) Il DELEPIERRE nota assai a proposito che la sentenza colla quale termina questa farsa ha una grande somiglianza con un passo della commedia *Des plaideurs* di RACINE.

(2) Il RATHERY, quindi il MOLAND, il MANNO, lo STOPPATO, rilevano la corrispondenza tra il monologo d' *Argante* nell'*Ammalato immaginario* di MOLIÈRE e il principio di questa farsa: *Chinque per chinque, vint e chinque — Seis per seis, trenta e seis — Septe per septe, quaranta e nove — Octo per octo, sesantaquattro .... Ho guadagnato in octo mesi — Solamente a logiar francesi — A centenara de fiorini....* Ma a me questi riflessi paiono piuttosto parallelismi di motivi popolari. — A proposito, questa farsa non è tutta dell'Alione: lo dicono queste parole premesse: « E quantunque l'autore nostro non sia stato inventore del suggetto di quella, nientedimeno per averla lui ampliata et emendata, ne è parso farla stampare de compagnia ».

III. — Due tragicommedie pastorali.

D'un genere affatto diverso, d'una intonazione interamente opposta — commedia cortigiana, lavorata convenzionalmente, di maniera e per soprappiù lavorata male — sono i due componimenti drammatici dialettali che seguono cronologicamente alle farse dell'Alione: le commedie pastorali cioè di Bartolomeo Braida e di Marco Antonio Gorena.

Intorno a Bartolomeo Braida (1) sappiamo ben poco; lo chiamarono indifferentemente Braida o Abrate. Nacque a Sommariva Bosco; si addottorò in leggi e fu uno dei tre giudici che Enrico II re di Francia, dopo la morte del marchese Gabriele di Saluzzo, deputò a reggere il marchesato assegnandogli per sua residenza e giurisdizione Carmagnola. Fu assai fecondo

---

(1) DELLA CHIESA: *Catalogo degli scrittori piemontesi.* Torino, Pavaleri, 1614, pag. 12. — Id., Carmagnola, 1660. — D. ANDREA ROSSOTTI: *Syllabus scriptorum Pedemontanorum.* Mondovì, Gislandi, 1667, pag. 100. — VERNAZZA G.: *Lezione sopra la Stampa.* Cagliari, Stamperia reale, 1778, pag. 14. — PIPINO M.: *Grammatica piemontese.* Torino, Stamperia reale, 1783. — Id., sec. ed., Torino, 1875, pag. 87. — QUADRIO: *Storia e ragion d'ogni poesia,* II, 249. — MULETTI C.: *Memorie storico-diplomatiche appartenenti alla città ed ai marchesi di Saluzzo.* Saluzzo, Lobetti Bodoni, 1831, V, 355, in nota. — NOVELLIS CARLO: *Biografie d'illustri saviglianesi.* Torino, 1840, pag. 108. — VALLAURI: *Storia della poesia in Piemonte.* Torino, Chirio e Mina, 1841. — BIONDELLI: *Saggio sui dialetti gallo-italici.* Milano, Bernardoni, 1853, pag. 584 e 650. — SANT'ALBINO VITTORIO: *Gran dizionario piemontese-italiano.* Torino, Unione tip. ed., 1859, pag. 10. — MINA: *Canzoni piemontesi e cenni storici sulla letteratura subalpina.* Torino, Vercellino, 1868, pag. 184. — MARENCO L.: *Torino letteraria* in Torino, 1880, pag. 432. — P. ORSI: in *Serate Torinesi 31 marzo 1883.* — GABOTTO F.: Prefazione a MILONE: *Memorie,* ecc. Torino, 1887,

poeta [1] e fra l'altro scrisse una *Comedia pastorale di nuovo composta per Messer Bartolomeo Braida di Sommariva et oltre più versi del medesimo, nel fine la dolce e lieta vita che alle campagne si prova,* pubblicata *in Torino appresso Giovanni Maria Coloni da Saluzzo, 1556.*

La commedia è dedicata *alla illustrissima et eccellentissima signora mia honorandissima Madama Francesca de Foys, contessa di Tenda e di Summariva, governatrice di Provenza e di Marsiglia.*

La commedia è tutta un belato d'amore tra le solite ninfe e i soliti pastori; e prosegue pesante, sciocca, monotona; la verseggiatura italiana è cattiva; i concetti d'una piccineria opprimente. L'orditura è tesa male sul tipo volgare di combattimenti ciclopici, di rapimenti di ninfe, di piagnistei di pastori. Appena in tutta la commedia l'autore può rilevarsi alquanto e mostrare una leggera vena d'umorismo nel carattere del *villano* piemontese, che e pel dialogo e pel tipo gli è più famigliare e può quindi foggiarlo a modo suo.

L'episodio del *villano* è quasi affatto isolato, indipendente dagli altri. Che sia lo dice il prologo:

Dolendose d'amor verrà un villano
Et gli vedrete doppo far uno scherzo,
Che forse a molti parrà novo e strano.
Disio porragli Amor coll'aureo sferzo
Et per parer più bello, anzi più vano,
Di ritrovar alcun che l'ammaestri
D'haver in far l'amor i pensier destri.

Il *villano entra con tasca, barletto e la scure in spalla per far bosco, cantando:*

Villano. Oi tant'amor com'e t'amava,
Ch'haura non t'am pi,
Ch'haura non t'am pi.

---

(1) Abbiamo di lui un *Contrasto d'amore, 1560; Canzoni, sonetti e rime, 1555; La battaglia di Ceresole* descritta in ottava rima; *Albania* in ottava rima. — Il QUADRIO gli attribuisce anche una *Commedia spirituale,* ma non è conosciuta.

Replicando un'altra fiata e giunto al luogo deponendo la tasca e la scure in terra, dice:

E vogli comancé el me giorná

e così piglia il barletto e beve rissuonandosi:

Hem hem hem oh comancema
E bevema anchor ampoc.

Viene una ninfa; egli se ne innamora subito, le dichiara il suo affetto, ma ella non ne vuol sapere; allora egli si decide a farsi insegnare a fare all'amore:

Villano. E vogli andé trové qualcun
Che me mostra a bin parlé
E sor tu a fé l'amó

si incontra in un cortigiano:

Bon di ve de me bel signó;
On me simiglie tu inscí galant:
Per cert o dei esse annamorà.
Se l'antandement ne m'ha inganà,
O sei col che vogni cercand,
E ve pri per San Bertrand
Che me mostri a fé l'amó.

Il cortigiano pensa di sfruttare il *merlo;* si fa pagare sonanti scudi, si fa portare capponi, conigli; gli imbianca il volto col gesso, lo dipinge. Poi il villano attacca briga con due pastori che lo bastonano. Sul finire dell'atto terzo *esce il villano, armato di un corsellletto, rodella e archibuso:*

Villano. O se gli trov com vogli fé.
Parlé de mi per cé a travers.
Voardegli zá i gagliofaz
Ah potrogni, ah cagnaz
Larg, larg,
Tenime, tenime.

Già li pastori havevano voltato le spalle per andarsene e retiratisi un poco drieto una cantonata stavano a guardar la bravata del villano, onde uscendo tutti tre con suoi bastoni e dicendo « deh, villan poltron tu sei tornato » gli danno molte bastonate, tal che fugge ed il fine del terzo atto.

Nel quarto e quinto atto il *villano* non ha più parte.

Basta rilevare quel ch'io ho riportato della commedia, sce-

gliendo i brani, non dirò migliori, ma meno cattivi, per farsi un concetto della pesantissima noia che essa ispira: l'unico motto un po' ingegnoso, uscito proprio di ispirazione è quel *tenime, tenime* nella bravata del *villano;* ed è troppo poco in verità per accordare al Vallauri, che questo dramma « sebben vizioso in quanto all'orditura, non manchi di un certo pregio per la verità del carattere, per il dialogo facile e naturale e per lo stile quasi sempre elegante e poetico »!!

Alquanto più possibile, sebbene anch'essa inquinata dal peccato d'origine, la commedia pastorale di Marc'Antonio Gorena [1].

Marc' Antonio Gorena nacque in Savigliano da agiata famiglia nella seconda metà del secolo XVI; si addottorò in leggi e giovane ancora, poco dopo il 1580, fu nominato professore di giurisprudenza all'Università di Torino. Egli diventò commediografo per un impulso curioso, d'incarico municipale. Poichè la città di Savigliano, volendo festeggiare i matrimonî di due principesse savoiarde, figlie di Carlo Emanuele I, Margherita che andava sposa a Francesco Gonzaga duca di Mantova, Isabella che si impalmava ad Alfonso d'Este duca di Modena, attestava il suo giubilo deliberando con ordinato 29 dicembre 1607 la costruzione di un teatro, mancandone affatto, e nello stesso tempo con illuminata previdenza — molto illuminata e molto previdente! — affidava l'incarico della produzione da rappresentarsi al professore Marco Antonio Gorena.

E l'anno dopo, il 18 febbraio 1608, lunedì grasso, fu rappresentata *La Margarita* [2], *tragicommedia pastorale,* in cinque atti.

---

(1) NOVELLIS CARLO: *Biografia d'illustri saviglianesi.* Torino 1840, pag. 98 e seg. — VALLAURI: *Storia della Poesia in Piemonte.* Torino, Chirio e Mina, 1841, I, 233 e seg., 300. — BIONDELLI: *Saggio sui dialetti gallo-italici.* Milano, Bernardoni, 1853, pagina 584. — ROMANI F.: *Critica letteraria.* Torino, Loescher, 1883, I, 411. — P. ORSI in *Serate Torinesi,* 31 marzo 1883. — F. GABOTTO: Prefazione a MILONE, *Memorie,* ecc. Torino, 1887.

(2) Il Vallauri ha notato come un difetto della commedia l'essere intitolata da *Margarita,* la quale non appare che sulla fine dello spettacolo; ma a torto è rivolto al Gorena quest'appunto; perchè già nel frontispizio è scritto: *si avvertisce che ove si vedrà scritto Galatea si dica Margarita;* e *Galatea* è appunto la protagonista; e si comprende questa *postuma* trovata per piaggeria alla principessa sposa.

Essa è ancora inedita e si conserva manoscritta nella Biblioteca Nazionale di Torino (1). Circa l'argomento anche qui pastori sdilinquentisi per ninfe, anche qui ciclopi : tutto il solito ingrediente insomma. Solo ad alleviar lo spirito, abbiamo un vero ardimento, comune del resto nella commedia dell'arte: la miscela dei dialetti ; su venti personaggi (2), tre parlano in piemontese, *Toni, Gratiano e Afrosina;* tre in veneziano, *Pantalon, Magnifico* e *Lardiron;* gli altri in lingua italiana. Il dialetto veneziano è trattato con particolare disinvoltura.

La commedia non è tutta in versi , ma s'alternano versi e prosa ; tra un atto e l'altro v'hanno intermezzi allegorici terribilmente soporiferi , poi canzoni cantate con accompagnagnamento di musica in scena.

Il *Toni,* che vorrebbe essere lo scemo brillante, riesce assai scolorito e trae l'umorismo più da salti, da lazzi e da scherzi di mano che da arguzie di parola. Il più delle volte il frizzo si restringe ad un proverbio popolare; così quando è minac-

---

(1) N., VII, 66, (Pasini CXXV, k. I 11): *La Margarita, tragicomedia pastorale del sig. Marco Antonio Gorena di Savigliano et recitata nella chiesa dil ospitale, di diciotto di febbraro il lunedì grasso dell'anno 1608.* È in ottavo piccolo, sono numerate 236 pagine, ma realmente sono il doppio, poichè non è numerata che una facciata, mentre son scritte ambedue.

(2) Ecco i nomi dei personaggi e dei dilettanti saviglianesi che li rappresentavano: *Savigliano, prologo;* Giovanni Battista Firgusio, dottor di leggi — *Eufrasio, pastore, amante di Partenia;* G. B. Ferrero, idem — *Partenia, ninfa;* Fancisco Canzone — *Magnifico, padre di Leandro;* Ibudao Gallatodoro — *Olimpio, pastor vecchio;* Hircule Biga — *Lardiron, servitore del Magnifico;* Carlo Caracà — *Gratiano, padre di Tersilla;* Antonio Falevire — *Toni, famiglio dil Gratiano, in abito di villano piemontese;* Giovanni Antonio Barroli — *Pedante;* Giovanni Tomaso Patero, dottor di leggi — *Margherita, ninfà, innamorata di Eufrasio;* medico Giovanni Paolo Grignola — *Apollo;* Alessandro Cravetta — *Alcino, pastore, amante di Margherita;* medico Antonio Bernardo Rustino — *Hiftalio, pastore, amante di Margherita;* Cesare Imbitocolcato — *Filiego, pastore, amante di Margherita;* Annibale Serafino — *Leandro, figliuolo del Magnifico, amante di Tersilla;* Giovanni Battista Firgusio — *Tersilla, figliuola di Gratiano, innamorata di Leandro;* Luisel Antonio Mallone — *Ciclopo — Fobo Ciclopo — Amor Celeste — Misone Ciclopo — Cupido;* Stefano Gironimo Saracino — *Afrosina, moglie di Pedante;* medico Giovanni Paolo Parrolo — *Serigno, fanciullo;* Luagio Antonio, figlio dil medico Francisco Luigi Maffoni — *Sfinge;* medico Francesco Longis.

V' è pure un fa-bisogno curiosissimo e particolareggiato circa i vestiarii dei singoli personaggi.

ciato dal *Pedante* di una lunga pappolata lo pianta in asso col

Sara bara, fa fassine, lassme andé.

Questa del *Pedante*, se non certamente originale, è la figura più curata di tutta la tragicommedia. Il gergo che gli è messo in bocca è frutto d'uno studio paziente e il più delle volte la trovata fluisce. Così quando s'incontra nella *Margarita:*

Pedante. Oh che speciosa muliere, o che venusta
femina in loco silvestre poi e solitario.
Perchè non ho qualche epigramma
preparato per fargli una salutatione?

Ma l'epigramma si risolve poi in richieste anche poco pulite che il *Pedante* rivolge alla bella ninfa, ma in termini così difficili ch'ella non riesce a capir ciò ch'egli desideri. Ed egli ritorna alla carica pregandola:

Pedante. Di ragionare un turpiloquio
E nostra castitate labefecere.
Margarita. Che cosa è quello in somma che chiedete?
Pedante. Copula venerea.
Margarita. Io non vi intendo
Pedante. Vorrei stuprarvi un poco, se vi piace
. . . .
J vorrei perpetrar un adulterio
ex parte mea, ex parte vostra un stupro.

E lasciando il finale dell'atto secondo, che riflette una reminiscenza evidente dalla commedia del Braida, si può rilevare la scena dell'atto quinto, che mostra già una certa esperienza, un certo studio di effetto scenico: tutti i tipi comici della commedia fanno una dichiarazione d'amore alla *Margherita;* e

Gratiano. Fermeve, ninfa, ca ve veui stuprar
Toni. Hora pansé pu che feme a piasí;
He seve nam chi sogn'un basin?

E sfilano così *Pantalone, Lardiron,* il *Pedante*, rinforzando poi tutti di nuovo con una breve battuta la loro dichiarazione, conservando in ciascuna il loro carattere, la loro fisonomia spiccata. Il finale della commedia arieggia quelli che divennero poi una specialità del buon Camillo Federici: riconoscimenti, riconciliazioni, matrimoni su tutta la linea.

IV. — Una favola boschereccia di Carlo Emanuele I di Savoia.

Ed anche Carlo Emanuele I — la più grande forse, certo la più simpatica, figura fra i duchi di Savoia, quello che fu detto un fulmine di guerra, tante e sì ardite furono le imprese sue nel cinquantenne (1580-1630) principato, quello che ispirava la musa del Testi ad inneggiare all'indipendenza italiana — anche Carlo Emanuele I viene a prender posto in questa rassegna degli autori drammatici dialettali piemontesi.

Poichè fra i manoscritti, che di quell'uomo enciclopedico — il quale tra una battaglia e l'altra buttava giù scritture di ogni argomento e d'ogni intenzione, poesie d'amore e poesie guerresche, trattati di morale e trattati strategici, dissertazioni politiche e dissertazioni rettoriche, elucubrazioni filosofiche e progetti architettonici — si conservano nei Reali Archivii di Torino, c'è anche una commedia pastorale, anzi oltre a questa c'è di una seconda l'inizio e lo schema.

Ma l'ammirazione pel duca non ci deve far velo al giudizio sul commediografo; chè la commedia di lui, oltre al peccato d'origine, la stucchevole *pastorelleria*, porta seco l'impronta della fretta nel complesso, se pure le numerose correzioni e mutazioni ci attestano la limatura curata di alcune parti.

Del resto, dato il genere pastorale, *solita storia* si potrebbe intitolare la *favola boschereccia,* a cui l'augusto autore non ha

preposto un titolo determinato. Son difatti le solite ninfe che belano il solito idillio coi soliti pastori nella solita Arcadia, a duetti più o meno patetici allargantisi a volta nei terzetti più o meno comici; e l'intreccio tenue, goffamente complicato dall'apparizioni dei soliti mostri, fila, ma sventuratamente molto adagino, molto prolissamente, fila alla solita riconciliazione generale.

Di poco o niun interesse adunque la trama, ch' io non mi diffondo a narrare, anche perchè essa non soffrirebbe una dichiarazione spedita, non potendosi forse neanche cogliere un filo conduttore, ma trattandosi di una serie d'intrighi numerosi, allacciantisi fra di loro quasi unicamente per il fondo comune dell'ambiente e dell'amore.

Piuttosto è da notarsi quello che nel genere è nuovo, particolare, o almeno, se non originale del tutto, meno comune. Così la figura di *Grissina*, che nella commedia del cinquecento sarebbe stata la *ruffiana:* e *Grissina* mette male fra di loro *Cloridone* e *Candida,* i due eroi dell'intrigo principale, facendo credere all'uno d'esser tradito dall' altro e viceversa; *Grissina* che quando il dubbio è penetrato nel cuore di *Candida* e le ha fatto crollare la fiducia amorosa che le faceva dire:

Candida. Et se mai si dee dar fede ad amante
Ben si doveva haime prestargli fede:
Il suo cor, l'alma sua, tutto era mio;
Viveva tutto in me, io tutta in lui,
Respirava col mio spirto, et la sua voce
Era la mia; il mio cenno ubbidiva
Et la mia volontà era sua legge.
Che più? se allontanato da questi occhi
Alcun tempo si stava,
Si sentiva morire;
Et pendeva la sua vita dal mio volto....

essa, *Grissina*, consiglia a lei una perfida, se facile, consolazione, e dice d'averla provata lei, e ne decanta la riuscita:

Grissina. Se non ti ama il pastor che dici,
Amane un altro, et se lui non vuole
Pigliane un altro; oh! se sapesti bene

Il gusto che si prova nel cambiare
Non odieresti così il mondo! È bello
Perchè è così vario, et nell'amore
Non si prova tal gusto ch'il mutare.
Ohimè, chi sempre vuol viver d'un cibo,
Non si sazia alla fine, et chi d'un acqua
Vuol bever sempre, torbida la trova.
Dei provar 'l mio consiglio et tu vedrai
Come è più gusto, et io ne parlo a prova.
Questi uomini son di mala gente,
Quando assicurano più, allor tradiscono,
Se dicono ch'è fiamma il loro core,
Credi ch'è tutta neve et tutto gelo;
Se si senton morir, odian la morte;
Et se non miran che per li doi toi occhi;
Allor n'adoran cento et cento mila.
Ma, ch'è 'l peggio, di noi anco si burlano,
Misere donne et sventurato sesso,
Che così ci lasciamo sottomettere
Da questi huomini perfidi.
Ma se pur tutte fussero come io
Et del mio umor, affè ce la farei
Et ce l'ho fatta ancora, et non son morta.

E dopo la dichiarazione teorica di un simile .... nichilismo femminino, la mezzana — spinta anche in questo suo ufficio, notevole a rilevarsi, da un sentimento di vendetta contro *Cloridone* che ha rifiutato l'amore di lei, di invidia contro *Candida*, la preferita fra tutte le ninfe — la mezzana viene alla conclusione pratica, e offre a *Candida* di *cambiare* quel creduto infido *Cloridone* con un *Florimondo*, un amante già da *Candida* rifiutato, un amante inferocito, che segretamente ha giurato vendetta contro *Candida* e contro il rivale fortunato, *Cloridone*; difatti ecco lo scempio che in cuor suo si propone *Florimondo*:

Florimondo. Farollo odiar dalla sua cara ninfa,
Et di poi fra tormenti et morte cruda
Vedrollo esangue, e l'empio ir al fin
Del suo folle sperare et troppo ardire.
Et lei da tutti burlata et vilipesa,
Forzarò a mia voglia et suo malgrado.
Ma, goduta, io poi la farò crepare,
Di pena e di martire:
Voglio che dorma sopra l'osse morte

Del suo vago adamante
Et nel cranio di lui, qual aureo nappo,
Lei beva sempre, et arsa la sua carne
Delle ceneri sue s'asperga il capo....

Fia meglio fuggir, direbbe Ferravilla, da questi funerei propositi, la cui importanza, notevole pel tempo, sfugge nel melodrammatico; e di fronte al nichilismo in fatto d'amore della mezzana, si può rilevare la voce libera, elevata dell' amore sorgere ispiratrice a *Selvaggia* di ragioni convincenti per trarre una ninfa fin allora apatica a riconoscere la sovranità di esso:

Selvaggia. Ma so ben io un gusto,
Che fra tanti hai lasciato:
Et via, maggior di questi.
Amaranta. Et quale può egli essere?
Selvaggia. Quello riceve l'amante dall'amato.
Amaranta. Et che gusti son questi?
Selvaggia. Se l'avesti provato
Non ne diresti male.
Amaranta. Dio me ne guardi che nol provi mai.
Selvaggia. Tu ignoranta del bene
Che non sai quel che dici!
Oh! se sapesti il gusto ch'è in amore
Lascieresti ogni cosa per amare.
Amaranta. Et io farò ogni cosa
Per non voler amare.
Selvaggia. Tu non lo potrai fare
Perchè ancor sei nata per amare.
Che altro è questo mondo
Se non che il regno d'amore?
Spira amor d'ogni parte,
Amor è in ogni loco
E la sua fiamma amica ed il suo fuoco.
I fior, le fiamme e l'erbe
Ardon d'amor anch'esse....

Ed a lato delle ispirazioni poetiche che *Selvaggia*, per convincere la sua giovane amica, andrà traendo dal parallelismo di tutte le parti della creazione tendenti irresistibilmente all'amore, un padre, angustiato per dar marito alle figlie, esprimerà questa stessa necessità in modo più spiccio, più triviale e più crudo magari, ma quasi più convincente; è *Trodofilo*, che vede con terrore invecchiare le figlie senza ch'esse trovino marito:

Trodofilo. Per questo quieto non sto insino a tanto
Non l'abbia maritate queste figlie:
Vedi, le belle son qual vago fiore
Che, se rinchiuso il tieni, si appassisce;
Se vede l'aria e i bei raggi del sole,
Si fa più bello e s'apre
E d'ogni intorno le sue foglie spande
Tal che s'in tempo non lo cogli e *sturi*
Sua vita sfronda e molte volte *spussa.*

Ma non così brutali tutti gli uomini; che anzi anch'essi ne fanno, anche troppo, del sentimento amoroso, per quanto rotto talvolta da pistolotti a doppio senso, da tirate equivoche e molto equivoche; ed i voli sentimentali sono di prammatica pel belante pastore innamorato di *Candida,* per *Cloridone :*

Cloridone. Ecco la bella faccia
Più candida che latte,
Più bella assai della madre d'amore,
Più graziosa che l' istessa grazia,
Et divina assai più che non terrena.
Quanto felice fui mentre eri mia
E che sol nel tuo volto mi specchiavo.

Ed è tanta la sua disperazione che s'ucciderebbe, se, naturalmente a tempo, non intervenisse un pastore *Uranio,* a trattenerlo dal mandare ad effetto il triste proposito e ad instillargli, per attaccarlo all'esistenza, l'idea della vendetta. E *Cloridone* si deciderà, abbastanza facilmente, ad aspettare, perchè

Cloridone. .... pria, come tu dici, la vendetta
Ahi convien far di chi mio ben invola!
Andiamo pure nella tua capanna,
Chè mi sento a poco a poco venir meno.
Uranio. È qua vicina; presto gli saremo.
Cloridone. Eh! Uranio, di grazia, aiutatemi.
Uranio. Fa animo, contaccio.

E la forte, ruvida anzi, esclamazione piemontese, con cui si chiude qui uno dei finali, mi richiama dalle considerazioni generali al mio soggetto particolare. Poichè non sono certamente soltanto gli elementi peculiari del pensiero, quali sono andato via via qua e là rilevando nella favola boschereccia di Carlo Ema-

nuele I, che me l'hanno fatta comprendere nel campo del mio studio, ma bensì una questione di forma. Diffatti c'è, e sufficientemente ampio, l'elemento dialettale nella commedia del duca di Savoia; e se ne può notare il parallelismo con quell'altra commedia pastorale, *La Margarita,* di Marco Antonio Gorena.

Anche qui diffatti i diversi dialetti: *Gambaron,* il veneziano, *Canette,* il piemontese, *Polucron*, il bolognese. Ma c'è di più anzi, e sono le maschere penetrate, ma in modo assai strano, poichè se *Gambaron* è schiettamente il *Pantalone* e *Polucron* il *Dottore, Canette* diventa l'*Arlecchino* stavolta ad uso e consumo piemontese. Assai buffo per altro il richiamo alla loro patria:

Gambaron. O cara patria, quand me recordo
El gusto ch'aveo a pescar
E tirar balote....
E andar cantando su pel canal grande
È forza pur ch'io pianga. Eh! Ehhh!!
Canette. Eh! eh! che tu no fa ben
El pians el poverous, uh, uh,
E anca mi quand i me ricordo
Della mia patria, de la Novalesa,
De Venaria e ancor de Carmagnola,
È forsa che i piansi, hio, hioooo!
Polucron. E mi quand i me recorde de Pianolin
E de me studi e de mia cara mader
È forsa ancora mi
Che fassa un lag de fletont
Delle mi lagrime. Ih, ih!!

Le maschere del resto hanno nociuto alla freschezza della produzione; lo stesso autore non sapeva probabilmente lo scopo della loro introduzione nella commedia; e le frequenti modificazioni a loro riguardo nel manoscritto ci rivelano che il suo concetto non era ben chiaro e definito; cosicchè, contrariamente agli altri autori piemontesi che ottengono sempre maggior vivacità ed originalità dai caratteri dialettali, egli è in essi assai impacciato ed oscuro. E non solo nei dialetti a lui non famigliari, ma nello stesso piemontese di quel *Canette* che una volta si chiamava

Canette. Arlecchino,
Alias figlol de Pedros e de Pedrina
De la nobil sità moncarievese

e che altra volta si dice

Canette. De Pinerol:
O all' é delle civettasse
O gli é de brava gent in quel loco,

non è riuscito a formare un deciso dialetto; si direbbe che l' influenza italiana e degli altri dialetti è stata tale su Carlo Emanuele I da condurlo ad un gergo, se non tutt'uno, almeno molto simile.

Ed in questo *Canette,* che per noi interesserebbe in particolar modo, a stento si può rilevare, non dico un carattere, chè siamo lungi, ma una macchietta, una fisonomia distinta. Vorrebbe forse essere, nel concetto dell'Autore, un contadino rozzo ma malizioso, pur grossolanamente; ed è perciò che lo ha collocato in un ambiente opportuno alle baggianerie equivoche, facendolo cioè portatore della civetta nella caccia bandita dalle ninfe. Ma queste sue malizie sono ben grossolane e sciocche, tanto da cogliersi difficilmente e da trarre appena il sorriso sulle labbra, anche quando le si sono intese. Così, vedendo *Cloridone* unirsi alle ninfe nella caccia, sbuffa il sospetto sconcio:

Canette. Al se prend ben, a sté cassé
Con ste bele snufie,
De gli usselassi ben gross.

E lo stesso incanto alla civetta è tutto luridamente equivoco:

Canette. Sivette, sivettine
Fé la bela bocchina
E acomodeve el bus;
Fé venir i tordini
E i grassi civettini . . . .
. . . .
Alsé su le gambette
. . . .
Slarghé 'l col, resserelo,
Securselo, alunghelo
Come chi 'l brod caldo sorb.

Poco adunque quello che, per lo scopo del nostro studio, sarebbe l'interesse capitale: poco cioè l'interesse dialettale, sia dal lato della forma, sia dal lato del pensiero, quando il pen-

siero subisce l' influenza della forma e ne risente l' originalità distinta.

Non così minima invece, forse anzi abbastanza di rilievo la importanza generale di questa commedia; poichè a particolari conclusioni sul teatro pastorale in genere, su quello del Piemonte in ispecie, ad interessanti risultati circa la poesia nelle relazioni sue colla Corte torinese, si potrebbe assorgere, da un minuto ed amoroso esame, quale non sarebbe affatto opportuno qui, di questa *favola boschereccia,* inedita, del glorioso duca savoiardo (1).

Quindi dobbiamo scendere alla fine del secolo XVII (2), e troviamo la letteratura drammatica dialettale rappresentata ancora da un alto personaggio nella corte di Savoia, dal marchese Tana.

---

(1) Questo studio farò invece, molto probabilmente, in tempo non lontano pubblicando per intero il testo inedito della commedia.

(2) Poichè non posso immaginarmi da quali argomenti l' amico GABOTTO (Prefazione alle *Memorie,* ecc. di MILONE) voglia congetturare che in dialetto alessandrino fosse scritta la commedia *Lo scolare* di Nicolò Dalpozzo, recitata addì 8 luglio 1596 dagli Accademici Immobili di Alessandria.

V. — 'L cont Piolet (1).

'L *cont Piolet,* assume un' importanza particolare per la posizione elevata dell'autore, Carlo Giambattista Tana, marchese d'Entraque, cavaliere dell'ordine dell'Annunziata, gran mastro della casa di S. A. Maria Giovanna di Savoia. Non sappiamo l'anno in cui componesse questa produzione, ma possiamo stabilirne la data assai probabile sulla fine del secolo XVII, essendo il marchese Tana vissuto dal 1649 al 1713 (2).

La personalità del Tana ha procurato al *Cont Piolet* un successo aristocratico, che forse non avrebbe avuto diversamente.

---

(1) *'L cont Piolet,* commedia di Carlo Giambattista Tana. Torino, Gian Michele Briolo, 1874, in 8.° — *'L cont Piolet*, ecc. Torino, Gian Michele Briolo, in 12.° senza data. — *'L cont Piolet*, ecc. Torino, Moretti, 1859. — CIBRARIO LUIGI: *Delle storie di Chieri.* Torino, Pio, 1827, I, 568. — VALLAURI; *Storia della poesia in Piemonte.* Torino, Chirio e Mina, 1841, II, 460. — CIBRARIO: L.: *Storia di Torino.* Torino, Fontana, 1846, II, 490. — BIONDELLI: *Saggio sui dialetti gallo-italici.* Milano, Bernardoni, 1853, pag. 585, 650. — SANT' ALBINO: *Gran dizionario piemontese-italiano.* Torino, Unione tip.-edit., 1859, p. X. — *Gazzetta Ufficiale,* 5 settembre 1859. — MINA: *Canzoni piemontesi e cenni,* ecc. Torino 1868, pag. 190. — *Gazzetta Piemontese,* 11 novembre 1879. — MARENCO L.: *Torino letteraria,* 1880, pag. 436. — P. ORSI: in *Serate Torinesi,* 31 marzo e 26 maggio 1883. — CLARETTA G.: *Il corredo nuziale di una nobile fidanzata subalpina nel secolo XV ed una pagina di storia della famiglia Tana di Chieri.* Pisa, 1884, *Giornale Araldico,* vedi Tavola genealogica — *Gazzetta del Popolo,* 19 giugno 1886. — *Sentinella delle Alpi,* 20 e 21 giugno 1886. — *La Scena* (Venezia), 20 agosto 1885. — E. D'AZEGLIO: *Studi di un ignorante sul dialetto piemontese.* Torino, 1886, pag. 76, 77, 78, 105. — GABOTTO: *Prefazione,* ecc. Torino 1887.

(2) La famiglia Tana in seguito a dissensi avuti in Entraque, abbandonò quel paese. Nel 1886, dietro iniziativa del valoroso pubblicista cav. avv. Vineis, direttore della *Sentinella delle Alpi* di Cuneo e Consigliere provinciale del luogo, fu inaugurata in Entraque una lapide commemorativa al Marchese Tana. La lapide, a spese del Municipio di Entraque, è collocata nel palazzo comunale in una pila dell'atrio prospiciente verso la piazza. Il discorso d'inaugurazione fu pronunciato dallo stesso avv. Vineis.

Ma ad ogni modo la produzione, riguardata sotto il suo vero aspetto è notevolissima: la più importante certamente delle produzioni dialettali piemontesi, a parte le farse dell'Alione, prima del 1859.

L'argomento si dice in due parole: siamo sui colli di Torino, qui in casa di un vignaiuolo *Biagio* s'è ricoverata una gentildonna romana, *Aurelia*, che passa sotto il nome di *Biagina* e la qualità di figlia adottiva di *Biagio*. Questi ha pure un'altra figlia adottiva, *Rosetta*. Un villano, conte di fresca data, maturo d'età, il *conte Pioletto*, vorrebbe sposarsi una delle due ragazze, invogliato a ciò dal possesso della vigna su cui vanta qualche diritto.

Frattanto son di passaggio *Silvio*, gentiluomo romano e *Pippo*, suo servo. *Silvio* è l'amante di *Aurelia*, ma avendogli il padre imposto altre nozze, egli ha finto di acconsentire, poi dopo la firma del contratto ha piantato in asso la sposa per correre a prender *Aurelia* e fuggire insieme. Che? *Aurelia*, adirata contro di lui, è partita senza lasciargli detto dove andasse; ed egli la rincorre per rintracciarla. *Silvio* ritrova qui *Aurelia*, ma essa non si scopre, finge di non comprender la sua lingua e per maggiormente ingannarlo usa un rozzissimo dialetto; anzi per punirlo di quello ch'essa crede il suo tradimento, si promette sposa al *conte Pioletto*, traendo così d'impaccio *Biagio*, perchè *Rosetta* non vuol saperne del vecchio catarroso, tanto più dopo che s'è innamorata del servitore *Pippo*. Ma all'atto di dar la mano di sposa al *conte Pioletto*, *Aurelia* si svela, *Silvio* scongiura, e ogni cosa è pel momento lasciata in sospeso; tanto che il *conte Pioletto* se la prende con *Biagio* della mancata parola e lo minaccia. Finalmente tutto s'accomoda: *Aurelia* e *Silvio* si spiegano e si sposano col consenso del padre di lui che è giunto a tempo per perdonare; *Rosetta* e *Pippo* s'accoppiano anch'essi, e il *conte Pioletto* in mancanza di meglio finisce per acconciarsi all'avvenuto e dichiararsi soddisfatto.

L'argomento, annacquato in tre atti, è, come si vede, privo

di ogni interesse, terribilmente seccante; la sceneggiatura è embrionale nel movimento complessivo, se pure buona in qualche particolare; la verseggiatura discreta; vivace il dialogo. I caratteri dimostrano ancora una volta quanto possa l'impaccio della lingua all'autore piemontese, togliendogli ogni spontaneità; poichè mentre scoloriti e convenzionali affatto sono i caratteri italiani, s'allumano briosamente i caratteri piemontesi, fino ad assumere una grazia, un profumo irresistibile di poesia vera, che si crederebbe quasi impossibile, in quello di *Rosetta.*

Pur con tutto ciò, se si dovesse giudicare *'L cont Piolet* come una vera commedia, la si dovrebbe senz'altro dire cattiva; ma *'L cont Piolet* non è una commedia, è invece una operetta.

Non se ne può dubitare, esaminandolo attentamente, poichè tutti gli ingredienti di un'operetta in musica vi sono, oggetto di speciale attenzione.

Fatti segno ad una cura particolare i recitativi, affinchè non riescano monotoni; inevitabile ad ogni uscita la cavatina:

Piolet. Fela pur cóm av pias,
Servitor, compare Bias;
Se mi sposo vostra fia,
Veui ch' i stago alegrament,
Veui ch' i fasso 'na cucagna,
Tut al long dla montagna;
Veui chi cuco 'l malvasia
Veui chi fasso balé i dent.

Un parallelismo assoluto, solo tollerabile in un'operetta, domina; le romanze vi sono profuse, tra esse graziosissima quelle di *Rosetta* dalla spensieratezza della:

Rosetta. Care valëtte,
Döce vignëtte,
Eve ciaire e nette,
Pure sorgent,
Bel giussmin,
Reusa amorosa,
Tra voi arposa
Me cheur content

fino alla melanconia dolcissima — vera perfezione nel genere — di quella:

Rosetta. Dime ampo' lo ch' iv sente
Arsigneul, cos' eve an sen?
Dime ampo' lo ch' iv sente,
Quand i cante così ben?
Dime ampo' s'a l'é l'amor,
S'iv ralegre o s'iv lamente,
S'a l'é goi, s'a l'é 'l dolor
Dime ampo' lo ch'iv sente?

Forssi ch' voi ciame vôstr annamorá,
E s'i veuli andé a trovelo,
Tuta l'aria é vostra strá.
Ma n'é nen cossí 'd mi,
Ch'in savria nent dont serchelo.
Se per sort i lo saví
Arsigneul risponde, e dí:
Cosa fa Pippo? dont elo?

E il buffo ha i suoi pistolotti:

Piolet. Amor, 't in ciampaire,
'T in ciampaire amor,
O ti, ó l'anfreidor
Im lasse nen mangé,
I peus nen durmí vaire,
'T 'm fas corre a pé,
Cóm un can maire;
Senssa saveje ancor
'S Rosetta 'm veul per só sfojor.

E nello stesso dialogo ha i crescendo rimbombanti, mollanti subito:

Piolet. Cola boca, coi bei dent
A sont perle d'Orïent.
Rosetta. E sgnór no, ch'an lo son nent
Piolet. A son perle, a son giojëtte,
E col sen, co le pupëtte...
Via tocheme ampo' la man!

Ma dove l' evidenza non lascia più luogo a dubbio, è nei finali che sono veramente, spettacolosamente concertati. Il finale ultimo è un gran coro; i finali del primo e del secondo atto sono più complicati con un ballo, ma sì nell'uno che nell'altro

caso l'introduzione di esso è naturale. Nel primo è il *cont Piolet* che vede venire i suonatori della Carità e li chiama:

Piolet. Ma cos'elo mai col trop
Ch'ven ansá giú 'dla contrá?
Elo mai la Caritá?
A son giusta i sonador.
E chi ai manda? 'l Dio d'Amor.
O fieui? vení pur via,
Chi vorria dé n' obada
A 'na bela, bela fia.
Vení pur ch' iv pagreu la serenada;
Balé pur alegrament
E soné, ch' in perdré nent.
(*viene in teatro la banda della Carità*)

Viva, viva sur Abbá
Porté 'd vin e del mior,
Dé da beive aj sonador
'D ciaret e 'd vin sforssá;
Viva, viva sur Abbá.
O via là, fé na gajarda,
Peui la smorfia e la nissarda,
Na gambada e 'l saut spacá
Viva viva sur Abbá.

Su beivoma e foma supa
'D vin neuv e 'd vin vej;
L'un l' è bon, e l'autr é mej,
E 'l bon vin l' é la mia pupa;
Via, corag, na copá.

Coro. Sor Cont? a soa sanitá,
Viva, viva sur Abbá (*segue il ballo della Carità*).

Più approfondito nella disinvoltura del maneggio scenico, il finale del secondo atto, dove una rissa dà luogo ad un balletto — mezzo che è diventato comune ai dì nostri in certe *pochades*, fra cui per citarne una in dialetto noto *'L carlevé d'un merlo bianch*, e che ha fatto la fortuna, per quanto possa parere assurdo, anche di un dramma dialettale: voglio accennare al finale secondo atto dei *Mafiusi*.

Qui dunque siamo al punto in cui *Biasina*, o *Aurelia* che si voglia dire, pianta in asso *Piolet*; questi investe *Bias*:

Piolet. Guardé ampo' col brut demoni,
Ch'a ven per disturbé me matrimoni!

Bias. Sur Cont, ij dmand perdon
Ma i son tut stupefá.
Piolet. Ma dime ampo', 'm la darive?
Bias. Ma? I avia promess Biasina
E am par ch' Biasina l'é sventá.
Piolet. Ma dí, s'im la darí?
Bias. I l'avia dit che sí,
Ma 'n seu pa cosa sia sta novitá.
Piolet. Iv fareu tení parola,
Brut vilan, pien 'd peccá.
Bias. Flemma, flemma, sur Soldá.
Piolet. Paisanass, mastin, vilan.
Bias. Adasi, adasi, pian, pian, pian.
Piolet. Brut massuch, si 't 'n tási (*se gli avventa*)
Bias. Pian, pian, pian, adasi, adasi (*lo guarda con impero*)
Piolet. Eh, che s' ij buto man... (*vuol dar mano alla spada*)
Bias. Adasi, adasi, pian, pian, pian (*alza il bastone*)
Piolet. It fareu marcé malasi.
Bias. Pian, pian, pian, adasi, adasi.
Piolet. Fachinass, mastin, vilan (*dà un urtone a Biagio e fugge*).
Bias. Adasi, adasi, pian, pian, pian (*lo incalza*)

Ragazzo per introdurre il balletto:

Oimí mi, ch'ass masso quasi!
Pian, pian, pian, adasi, adasi.
O sur Cont, o messé Bias?
Adasi, adasi, s'av pias.
Fora prest fie e garsson
Con 'd rocche, e 'd baston:
Vení a spartí costa question;
Corre prest, ch'as masso quasi;
Pian, pian, pian, adasi, adasi.
O sur Cont Cont, o messé Bias?
Adasi, adasi, s'av pias.
(*Ballo di paesani e paesanelle con rocche e bastoni in mano*).

Chi è che non sente fin dal principio della scena l'andamento saltellante e nello stesso tempo grave, il preludio sempre più accentuantesi al motivo pesante e monotono della tradizionale monferrina piemontese?

Così, dalla sola considerazione della produzione, io era venuto nell'opinione che *'L cont Piolet* dovesse essere non una commedia propriamente, ma un'operetta, e nella quasi certezza che la musica fosse opera dello stesso Tana, tanto compositore e librettista sembrano dover essere stati all'unissono; e così ho avuto una evidente conferma della mia opi-

nione, esaminando un volume di produzioni drammatiche che è posteriore di poco al *Cont Piolet* e che contiene il *Notaio onorato,* l'*Adelaide* e l'*Adelasia;* poichè, mentre l'autore nel prologo le dice fatte ad imitazione del *Cont Piolet* collo scopo di dargli dei fratelli, nell'intestazione è scritto chiaramente: *per musica.*

E se io ho insistito tanto su questo fatto, è perchè allora la considerazione sul valore di questa produzione muta affatto: mentre, volendo giudicarla come una commedia, la si deve risolutamente dire cattiva, ben diverso è il giudizio, quando la si esamini come operetta. Anche non volendo partire dalla designazione di tutt'altre regole d'arte che circoscrivono questo genere di produzione, e dirla allora opera pregevolissima, un capolavoro, sta sempre la considerazione relativa, e si potrà senza tema di errare assegnarle un ottimo posto tra i libretti d'operetta.

Tanto che io mi sono sempre stupito, come in quel periodo, in verità assai poco lieto, del teatro piemontese moderno in cui trionfarono a scapito del buon gusto i *vaudevilles*, nessuno abbia pensato mai a questo *Cont Piolet.* Certamente la ricostruzione e la risurrezione di esso avrebbe segnato una nota di buon senso in quel periodo di aberrazione, e *'L cont Piolet* si sarebbe levato alto in mezzo a delle scipite grullerie, come la *Festa an montagna* del Milone e la *Ferragutosia* del Gemelli.

VI. — Intermezzo incerto.

L'avvocato Stefano Mina, troppo precocemente rapito agli studî, pubblicava in un suo pregevole libro (1) una commedia in versi e in dialetto dicendola opera di un notaio Reviglio di Scarnafigi. Sarebbe stata composta nel 1767 col titolo: *Monssù Sarus o i matrimoni a la moda* (2). Egli aggiungeva che la commedia « si rappresenta fin d'allora negli abituri e nei cascinali di Scarnafigi da allegri e briosi giovinotti, quando nelle lunghe sere d'inverno pensano, nel far all'amore e nella giocondità del vino, al miglior modo di temprare i rigori della fredda stagione ».

Io devo però confessare che un gravissimo dubbio m'è sorto sulla autenticità di questa commedia; e quasi ho finito per convincermi che si tratti di una burla del Mina stesso. La commedia si scaglia contro gli abusi di certe opere pie di Scarnafigi; ora da quello stesso che appare da una nota del lavoro del Mina (3), per quanto siano disparate nel giudicare

(1) Mina S.: *Canzoni piemontesi e cenni storici sulla letteratura subalpina.* Torino, Vercellino, 1868, pag. 91 e seg., 265 e seg.

(2) *Monssù Sarus o i matrimoni a la moda, comedia dedicà a j amministrator dl'ospedal 'd Scarnafis dl'an 1767 e faita anlora dal nodar Reviglio dl'istess paisot.* Questo notaio Reviglio era veramente in quell'epoca segretario comunale di Scarnafigi. V. lettera del cav. Antonio Garneri a Delfino Orsi, 25 aprile 1888.

(3) Ecco la nota: XII p. 465: « Raccomandiamo vivamente alle alte Eccellenze del Consiglio di Stato questa commediola, che malgrado il loro profondo ed esteso sapere potrebbe riuscire non inutile lettura. Non se l'abbiano a male quegli ominoni, se un loro

sull'antichità o meno della commedia da attribuirsi al notaio Reviglio, le opinioni di coloro che hanno presenziato la pubblicazione [1], dal fatto che il manoscritto della commedia che sarebbe stato da lui posseduto [2] è irreperibile per quante richieste io n'abbia fatte a coloro che dovrebbero esserne venuti in possesso, io dubito assai che il *Monssù Sarus* fosse una gherminella del Mina, che sperava forse con questa commedia di destar l'alto sonno dei Consiglieri di Stato, poichè non v'eran riusciti i memoriali curialeschi presentati all'uopo di ottenere la riforma di quelle opere pie.

Una cosa resterebbe però a merito del Mina: la ricostruzione fedelissima, sia pel dialetto, sia per la sceneggiatura.

Il *Monssù Sarus* [3] in un atto solo è l'ampliamento della tenzone popolare sul motivo della ragazza che vuol maritarsi e della madre che ne la sconsiglia.

Qui abbiamo da un lato la madre *Biansina* che non sa più come tener d'occhio le ragazze:

Biansina. A son sempre sí e lá
A traté con sí giovnass:
J'eu giá daje un pugn sul nas;
Tut lolí val nen d'autut.

---

giudicato dà motivo ad un giovane, che ha per altro mente e ragione come ogni uomo, a porger loro questo invito con insistenza del paro che con ossequiosa riverenza. Questa commediola, scritta un secolo fa da un notaio di villaggio, interprete dei voti di una popolazione, nella sua rozzezza ha pure un non so che di elevato ad un tempo, che il pubblico non me ne saprà male se io la divulgo colle stampe. Il ridicolo abuso con cui si distribuiva in quel tempo, come forse alquanto tempo dopo, il provento delle opere pie di cui va ricco il comune di Scarnafigi, fu causa di tal censura gioviale ».

(1) A questo riguardo ringrazio cordialmente quelle egregie persone di Scarnafigi che mi furon cortesi d'informazioni: tra gli altri il cav. Giuseppe Sperino, il cav. Antonio Garneri, ecc.

(2) Mina: *Canzoni*, ecc., pag. 186 e 187, dice d'aver avuto il manoscritto « dalla compiacenza di un giovane campagnuolo. Il manoscritto conterrebbe anche le seguenti materie: *Pantalone correttore dei vizii, la Penitenza del marido, il Servo in fortuna coi dottori Nacone e Pengóla, discorso sopra le quattro stagioni, arresto e sentenza del Pito, spiegazion d' ii Vangeli fait au Antignan da fra S. Cond Armita, la Frangolina, la dottorata, la disputa di un vecio*, nelle quali si avvicendano e si mescolano la lingua italiana, il dialetto milanese e il piemontese in una bizzarra miscellanea ».

(3) Marenco L.: *Torino letteraria in Torino ;* 1880 pag. 436. — P. Orsi in *Serate Torinesi*, 31 marzo e 24 maggio 1883. — *Gazzetta del Popolo*, 19 giugno 1886 — *Sentinella delle Alpi*, 21 giugno 1886.

e si raccomanda a *Sarus* d'aiuto e di consiglio; anche questi è nemico del matrimonio, ma

Sarus. Che agiut veuli ch' iv dogna,
Che l'amour l'é pes ch' la rogna?

e poi, già è inutile, egli lo sa:

Sarus. A sté fie poch importa
Ch' a sia pover 'l sfojor,
O ch'a sia 'd gambe storte:
Basta sol ch'a vira fiôr.
Leur procuro 'd fesse doccie,
Anche quand a son 'd bruttasse
E ass servo fin dle cocie
Per fesse le pupasse.

Dall'altro abbiamo il partito del matrimonio formato dalle due ragazze *Cia* e *Lina* e dai due sposi *Perot Scagnassa* e *Nadin Fracassa:* oramai le fanciulle sono allo stadio acuto:

Tuti a l'an col certo grii
Ch'an fa sentí 'l so gatii.

Sarus tenta invano ancora un argomento convincente:

Sarus. S'av pias fé 'd molinet
Viré 'l carte al vostr foulet...

ma non c'è verso:

I veui marieme
E scaprissieme

urlano le ragazze; e *Monssù Sarus* mette berta in sacco con un finale precipitato a effetto crescente, assai presumibilmente musicato, una vera fuga:

Sarus. Mi iv saluto
E stago ciuto,
E voi autri,
Seuli seuli,
E cateuli
Parei dl' euli
Pié 'l masná,
E chiet chiet
Filevne a cá.

Così dopo l'intermezzo di una produzione, sulla cui antichità si possono fare molte riserve, veniamo ad un incognito ammiratore ed imitatore del marchese Tana.

VII. — Il Notaio onorato, l'Adelasia e l'Adelaide (1).

Sulla fine del settecento vengono pubblicate in Torino, senza indicazione di anno (2), nè di autore tre *Satire ossia tragicommedie italiane e piemontesi per musica,* cioè il *Notaro onorato,* l'*Adelasia* e l'*Adelaide.*

Nei *versi tragicommici al benigno lettore,* che servono di prefazione, si avverte come esse derivino in linea retta dalla

> . . . . . non mai abbastanza commendata
> vaga commedia del *Conte Pioletto*

e questo viene a confermare quel ch'io dicevo intorno alla forma musicale della commedia del Tana.

Del resto l'imitazione del *Cont Piolet* è di per sè evidentissima, specialmente nel *Notaio onorato* che riproduce con poche mutazioni la stessa favola. L'unica novità introdotta è il mutamento di scena durante l'atto.

---

(1) Torino, nella stamperia di Ignazio Soffietti. — VALLAURI: *Storia della poesia in Piemonte.* Torino, Chirio e Mina, 1841, non registra (II, 307) che il *Notaro onorato.* Così GABOTTO: *Prefazione* e *Memorie di Milone*, Torino, 1887. Il Vallauri non avrà forse veduto che quella parte e la numerazione delle pagine essendo indipendente come il frontispizio per ciascuna commedia, si può non sospettare l'esistenza delle altre due. Il BIONDELLI: *Saggio sui dialetti gallo-italici,* Milano, Bernardoni, 1853, pag. 585 e 650 le ricorda tutte tre. Non ho potuto trovare queste tragicommedie in nessuna biblioteca pubblica; devo alla squisita cortesia dell'illustre comm. prof. G. Flechia, che le possiede tra i suoi libri, di averle potute esaminare; e tributo qui a lui vive azioni di grazie.

(2) Proprio senza indicazione di anno, perchè io non so capire su qual fondamento il BIONDELLI scriva nella sua bibliografia: « *Satire*, ecc. Torino, presso Ignazio Soffietti, *senza data, ma dev'essere del 1777* ». Che non siano certo di molto posteriori lo dimostra il fatto, che il 10 settembre 1780 il *Notaro onorato* è rappresentato a Santo Stefano Rovero da *persone civili per loro trattenimento.* Cfr. *Giornale di Torino*, 8 settembre 1780 — *Serate Torinesi*, 5 maggio 1883.

Anche qui l'intreccio per la supposizione d'una ragazza. La scena è a Rivara di Piemonte, dove da molto tempo si è stabilito un *Pancrazio*, vecchio avaro, prima negoziante a Ferrara. Il figlio di lui, *Lelio*, s'è ammogliato; ma gli sposi non hanno potuto vivere in pace col vecchio per l'esosa avarizia di lui e son fuggiti; la moglie è morta a Torino dando alla luce una bimba, *Birgilla*, che vien data ad allevare ad un contadino di Rivara, *Ciapo*. *Lelio* va a Ferrara, s'associa con un Aretusi, il cui figlio è potestà a Rivara, s'arricchisce; manda allora una scritta a *Ciapo* per cui promette diecimila pezze d'oro a *Birgilla* in dote.

Allora è la caccia alla dote: *Pancrazio*, *Ciapo* stesso, uno scrivano *Piumetto* vogliono sposarla. Il *Notaro* podestà, che n'è anch'esso innamorato, procura che tutti i matrimonii vadano a monte; giunge frattanto *Lelio* e dà in isposa la *Birgilla* al *Notaro*, mentre *Piumetto* sposa una figlia di *Ciapo*, *Mariota*, e gli altri due rimangono a bocca asciutta.

Più ancora che nella favola l'ammiratore anonimo del *Cont Piolet* gli è pedestre imitatore nei caratteri: il *Cont Piolet* è riflesso in *Pancrazio*, *Biasina* in *Birgilla*, *Rosetta* in *Mariota*, *Gianacopo* in *Lelio* e via via, e nella sceneggiatura dove lo segue passo passo.

Appena un po' originali due scenette.

Le fanciulle *Birgilla* e *Mariota* cantano per ricrearsi (1).

Birgilla e Mariota (*a due*) Furbetto amor
So che t'ascondi
Di queste frondi
In fra gli error (!) (2)

---

(1) Atto II, scena 4, pag. 51.

(2) Colgo l'occasione di questo *fiore poetico* per notare una disinvoltura curiosa dell'autore. Nell'*Adelaide*, atto II, scena 10, Berengario dice:

.... *Preveniró allor gli empi* ed i studiati
Disegni loro e sfogherommi appieno;
Gli ucciderò, faronne acerbi scempi,
Svenerò i figli alle lor madri in seno,
Arderò i loro alberghi ed insieme i templi;
Questi i debiti roghi ai morti fieno;
E su quel lor sepolcro in mezzo ai voti
Vittime pria farò dei sacerdoti,

riproducendo tali e quali, aggiungendovi di suo solo una storpiatura, le parole di Aladino, *Gerusalemme liberata*, Canto I, versi 87 e seg.

Piumetto e *Pancrazio* che ad insaputa l'uno dell'altro e delle ragazze sono appunto nascosti fra le frondi, credono questo un invito personale:

Piumetto. Im son scondume
Darė coust fi,
Pur m'á vedume,
Giá parla 'd mi.
Pancrazio. Amor astuto,
Furbetto sì,
Ha già veduto
Che io son qui,

e le due fanciulle *Birgilla* e *Mariota* insistono:

Birgilla e Mariota. Deh vieni, o caro,
A questo seno
E regna almeno (!!!)
In questo cor.
Piumetto. Giá ch' m'á ciamá
I veui andeje,
I veui giureje
Etern amor.
Pancrazio. Se tu sei scaltra
Io son pur desto.
Eccomi presto
Al tuo bel cor.
Eccomi o cara
Piumetto. Son sí (*escono fuori*).
Birgilla. Aidè mi!
Mariota. Gara! (*fuggono via*)
Pancrazio. Or perchè fuggite se mi chiedeste?
Piumetto, Perchè scapeve s' m'aví ciameme?
Cos falo sí? (*a Pancrazio*)
Pancrazio. Come c'entrate voi? (*a Piumetto*)
Piumetto. Mi j intro si pr' lo ch' i devo intré.
Pancrazio. Ed io faccio qui quelio che devo fare *ecc...*

Più caratteristica ancora l'altra scena [1], quando, *Birgilla* svenuta, essendo stata ricoverata in casa di una signora del paese, *Pancrazio* e *Ciapo* si travestono l'uno da dottore, l'altro da serva dello speziale colla siringa per avvicinarla e rapirla nottetempo. L'uno all'insaputa dell'altro s'incamminano contem-

---

(1) Atto III, scena 5, pag. 87.

poraneamente alla casa e l'*a solo* qui è tratteggiato con qualche arte:

Pancrazio. So che Birgilla è inferma
Ciapo. I sai ch' Bergilla ha mal
Pancrazio. Forse per lo spavento.
Ciapo. E ch'a patiss i verm.
Pancrazio. Che il Notar mandò in città pel dottore.
Ciapo. E che l' ha bsogn soens soens d'un servissial.
Pancrazio. Non sarà qui sì presto.
Ciapo. La serva dl' spessiare
Pancrazio. Ed io avrò tempo di far questa berta.
Ciapo. Che aut coust mesté l'é sperta
Pancrazio. Prima ch'ei giunga spero avrò Birgilla.
Ciapo. A vnia buteilo chila
Pancrazio. Il medico mi fingo
Ciapo. Im finso la spessiaria
Pancrazio. Di nottetempo è facile
Ciapo. E 'd neuit l'é nen defissil
Pancrazio. Entrato che sarò,
La figlia rapirò
Ciapo. Antrá ch' i sia 'ntcà
La fia l'é d' lungh barbá
Pancrazio. O via andiamo
Ciapo. Orsú, andoma
Pancrazio. Ma lá mi par una donna
Ciapo. Ma lá me smia un dottor.
Pancrazio. E parmi la speziale
Ciapo. E m' smia 'l medich
Pancrazio. In mano ha il serviziale
Ciapo. Che 'l medich sé gié vgnú?
Pancrazio. Che giunto sia il dottor?
Ciapo. Ades com' fé?
Pancrazio. Or che farò?...
Farò un cosa, sì.
Ciapo. Fareu parci, sí, sí.
Pancrazio. Le dirò che sospendi un pochettino
Ciapo. I dij chi hai da feje st'operassion,
Ch'a bestenta marlestin, marlestin.
Ei sgnor?
Pancrazio. Che mi volete?
Ciapo. Elo sor Medich chial?
Pancrazio. Voi la speziale? (*esaminandosi col lanternino*)
Ciapo. Sgor sí (t' venna la pest! l'é sor Pancrá)
Pancrazio. (Di donna ella mi par na finta voce)
Ciapo. (Ades a mi). Suria halo pa ordiná
'D buteje 'n lavativ ades ades?
Peul donc andesne e torné d' sí ampó...

Pancrazio. (Questi è Ciapo senz'altro) Vi dirò...
Il male è dubbio, vorrei cerzionarmi...
Voi potreste tornar da qui a poco.

Ciapo. Ma sta roba va peui a la malora.

Pancrazio. Io ve la pagherò, andate in buonora.

Ciapo. (J ongie 'm sansio 'd deje d' so sla testa)

Pancrazio. (Mi sento nelle mani il formicaio)

Ciapo. Orsú, senssa serché tante finchenne,
S'na veulo andé, o veulo, ch' lo fasse core?
J ai lo ch' fa bsogn, antendlo?

Pancrazio. Senti, Ciapo;
Senza lanciar cantoni,
Se desti coppe, e io darei bastoni...
Ma non è tempo da spendere così.

Ciapo. E ch' veullo dí?

Pancrazio. Io voglio dire che so per qual fine
Tu sei a quest'ora quì in questa figura

Ciapo. L'é 'd carlevé; caicosa veuta fé:
I vogn an mascra.

Pancrazio. Ed io men vado ancora.

Ciapo. O 'l bel giovnat d'andé sul bal a st'ora!

Pancrazio. Tu veramente sei un amorino!

Ciapo. Smia l'anticribou!

Pancrazio. Sembri la morgana!

Ciapo. O via, chial l'é nen sí per filé scola...

Pancrazio. E tu non sei costà per prender aria...

Ciapo. E bin ch' m' fassa chial soa sconfidensia,
E mi i tnireu 'l segret.

Pancrazio. Svelami tu il secreto,
Ed io ti farò la mia confidenza.

Ciapo. Mi venno pr' i me afé.

Pancrazio. Io vengo ancor per essi.

Ciapo. E salacat a ven dco per l'istess!

Pancrazio. E forse per gli stessi!

Ciapo. Ma chial dis nen del so.

Pancrazio. E tu finora il taci.

Ciapo. S'a veul di bin combin, sno (gnun an sciaira)
Ch'am leva 'l post da lí!

Pancrazio. O mascalzon che sei,
Leverò te dal mondo...

Ciapo. Ah dvait cha 'm leva,
I veui cha 'm senta... (*lo bastona*)

Pancrazio. Fuori, aiuto,
Sono assassinato...

Ciapo. Levme dal mond ades ch' 't hai bastonate...

Lelio. E con coteste mie tu sei pagato (*bastona Ciapo*)

Piumetto. Aret lá, ordre du Roy (*con sgherri*)

Pancrazio. Colui è un furbone, io non già (*segnando Ciapo*)

Piumetto. Aret lá!

Ciapo. Col l'é un ladron, mi fas mia strá (*segnando Pancrazio*)
Piumetto. Aret lá! (*a Lelio*)
Lelio. Son galantuomo, e si vedrà!
Piumetto. Aret lá! (*partono tutti*).

Una scena questa, viva e fresca ancor oggi, come scena d'operetta, s'intende, chè qui non mi riferisco mai a vera commedia; una scena che ha tale un crescendo buffo musicabile, da potersi mettere senza troppa difficoltà coll'ingresso dei soldati in casa di *madamigella Lange* al 2.° atto della *Madama Angot*, o coi famosi carabinieri di Offembach.

Ho parlato un po'a lungo del *Notaro onorato*, perchè m'è parso che questa tragicommedia, quantunque la più giovanile a detta dell'autore, sia pur tuttavia la più indovinata delle tre.

Nelle altre l'intrico grandioso domina di più a scapito della verosimiglianza: così nell'*Adelasia*, la figlia dell'imperatore Ottone fuggita con Alerame sui monti di Garessio e quivi vissuta in povertà, dove vien trattato l'istesso argomento che di poi Leopoldo Marenco nel *Falconiere di Pietr' Ardena*, ma con svolgimento diverso, il figlio di Adelasia salvando qui la vita al nonno Ottone, ed ottenendo per tal merito il perdono dei suoi genitori; così nell'*Adelaide regina d'Italia e poi imperatrice*, dove assistiamo alla liberazione, per opera di Ottone, della vedova di Lotario, prigioniera di Berengario, si ricerca invano la naturalezza e la scioltezza che sole possono far ammettere simili lavori: la magniloquenza del soggetto soffoca la spontaneità della vena.

Per tutte poi un'osservazione comune: la parte italiana è la più meschina: convenzionale, e malamente, in un genere già di per sè stesso cattivo. E ancora, nella parte piemontese la maggiore originalità sta nei caratteri minori di sfondo. Così era già nel *Cont Piolet*. Così è ancora più manifestamente qui per le parti di *Ciapo* e di *Mariota* nel *Notaio onorato*, nella *Adelasia* per l'episodio di *Mariota* e di *Galante*, nell'*Adelaide* per gli amori di *Tanota* e di *Glandeve*, l'unico sprazzo di umanità in questo soporifero libretto:

Gentil galan dis a Tanota:
Voi se na bella tota,
Me cheur av' ama tan.
E dis Tanota al so galan:
S' l' é vei, chì m'ame tan,
Sercheme nen la dota.

In tutte ancora si discute sul dialetto, che dà spesso luogo a male interpretazioni ed a sequele di equivoci; gli italiani dicono *preciso* il dialetto piemontese; i piemontesi chiamano dolce ed affascinante la lingua italiana [1].

Nel proemio, l'autore anonimo diceva al lettore:

Se con buon viso avvien che tu le accolga,
L'anno venturo tre nuove ne avrai.

Poichè dunque non abbiamo menzione di queste altre commedie, bisogna credere che il favore del pubblico per le prime non sia stato troppo grande. E non gli si potrebbe dar torto, al pubblico, perchè se si fosse voluto fin d'allora trovare e favorire l'operetta piemontese, assai facilmente si sarebbe scritto di meglio; e dopo un capolavoro nel genere come *'L cont Piolet*, queste povere imitazioni erano libretti, a riguardarli unicamente così, neanche tollerabili.

---

(1) Nelle tre commedie, che hanno ciascuna tre atti, le proporzioni tra i personaggi italiani e piemontesi sono queste: Nel *Notaro onorato* quattro personaggi parlano piemontese, tre italiano; nell'*Adelasia* cinque personaggi parlano piemontese, tre italiano: *Adelasia* e *Alerame* parlano però anche italiano nelle scene a duetto; nell'*Adelaide* due parlano piemontese, sette italiano. (Il BIONDELLI scrive « uno e il *coro* parlano piemontese » avendo scambiato un personaggio detto *Coro*, pescatore, con un *coro*). Aggiungo ancora che le tre commedie sono tutte in versi, e la metrica avrebbe talvolta a reclamare per l'osservanza delle sue leggi.

VIII. — Le ultime produzioni fino al 1859.

Agli ultimi anni del secolo scorso ed ai primi del presente appartengono alcuni componimenti che io non ho avuto la sorte di vedere, nonostante accurate ricerche.

Così *La fera 'd Moncalè* (1), pubblicata nel 1784; *Sor Pomponi, o 'l segretari 'd comunità* (2), che il Biondelli dice « graziosa commedia in versi tutta in dialetto »; *Le ridicole illusioni*, tragicommedia italiana e piemontese, per musica (3). Nel 1804 un prete, Don Carlo Casalis, dà in luce una commedia in tre atti ed in versi piemontesi, *La festa dla pignata, ossia Amour e convenienssa* (4).

---

(1) *La fera 'd Moncalé*, ditirambo inserito nell'almanacco piemontese del 1784. — BIONDELLI: *Saggio sui dialetti gallo-italici*. Milano, Bernardoni, 1853, pag. 650.

(2) *Sor Pomponi, ossia 'l segretari 'd comunitá, comedia an piemonteis an vers. A Turin da Michel Angel Moran 1800*, di pag. 25 e di autore ignoto. — VALLAURI: *Storia della poesia in Piemonte*. Torino, Chirio e Mina, 1841, II, 307. — BIONDELLI: *Saggio*, ecc., pag. 650. — MINA: *Canzoni piemontesi e cenni storici sulla letteratura subalpina*. Torino, Vercellino, 1868, pag. 191. — P. ORSI: *Serate Torinesi*, 26 maggio 1883. Una commedia dello stesso titolo, in versi e in tre atti, è stata rappresentata da Toselli, al teatro Alberto Nota, il 5 agosto 1859, come opera di Gaetano Monticini. Assai probabilmente è la stessa, e la gherminella avrà avuto luogo ad insaputa dello stesso Toselli, che non conosceva per nulla le produzioni dialettali anteriori.

(3) Non è citata da nessuno; ne ho avuto cortese notizia dall' illustre prof. Flechia, che mi disse d'averla veduta.

(4) *La festa dla pignata, ossia Amour e convenienssa, comedia an tre att e an vers piemonteis di D. Carlo Casalis, professor 'd filosofia. Turin, An XII (1804) ant la stamperia filantropica.* — BIONDELLI: *Saggio*, ecc., pag. 650. — P. ORSI in *Serate Torinesi*, 26 maggio 1883. Una commedia dello stesso titolo, in tre atti, in versi, fu rappresentata il 16 marzo 1869 al teatro Balbo di Torino da Milone e Ferrero come opera di Carlo Gindri (?).

Naturalmente io non accenno qui a quella satira gustosissima del gioviale poeta piemontese Edoardo Calvo, all'*Artaban bastonà* (1), per quanto essa s'intitoli commedia e il Calvo dia l'elenco dei personaggi atti a riprodurre ed incarnare i concetti che espone con finissima ironia in quello che potrebbe dirsi l'argomento della commedia umana torinese dei suoi tempi.

E un severo magistrato, un presidente della Corte d'appello di Torino, il conte Joannini, giunge a tradurre, oltre a brani dell'Alighieri, del Tasso, del Petrarca, del Metastasio, anche una tragedia dell'Alfieri, l'*Oreste*, in dialetto piemontese (2).

Non esaminerò certamente questa traduzione, che, fatta sul serio, è una delle esercitazioni più puerili e più ridicole che si possano immaginare, mentre sarebbe adattatissimo per parodia quell'*Oreste* in cui *Egisto* ha l'intonazione di burbero salsamentario, *Clitennestra* di grossa piagnucolosa erbivendola, *Elettra* diventa una borghesuccia che si picca di sentimentalismo, adattandosi magari a divorar della canfora per aver color pallido, *Oreste* un amoroso impacciato, *Pilade* un cattivo brillante, e tutti insieme formano la più assoluta negazione del buon senso, e dove si parla un linguaggio *tragico*: come in questo luogo:

ATT QUINT, SCENA PRIMA.

Egisto. O trădiment! Oh che sorpreisa! o diane!
Oreste au libertá? ma i la vedroma...

SCENA SECONDA.

Clitennestra. Torna andaré...
Egisto. Ah dco ti, birba, it arme?
Clitennestra. Scouta; mi i veui salvete; i son giá un'autra.
Egisto. Oh birba!
Clitennestra. Ferma.

---

(1) *Ai ven per tuti la soa, ossia Artaban bastoná, comedia an ocasion che 'l medich Giuli, un d' ii primi birbon del pais, a l'é stait ben bastoná souta ai Porti 'd Po da sor Lesca ai 4 mars 1804 con sodisfassion general.* — BIONDELLI: *Saggio*, ecc., pag. 587 e seg. — A. M.: *Il tesoretto di un bibliofilo piemontese* in *Curiosità e ricerche di storia subalpina.* Anno I, 1874, Nota C. — P. ORSI in *Serate Torinesi*, 5 maggio 1883.

(2) *Saggio di poesie piemontesi in genere affatto nuovo.* Torino, tipografia Alliana, 1829.

o in quest'altro :

SCENA ULTIMA.

Pilade. Che vista! Oreste,
Dame sí st' saber.
Oreste. Prché?
Pilade. Damlo.
Oreste. Pia.
Pilade. Scouta: a noi doui conven papí 'd stessne
Aut coust pais: ven via.
Oreste. Ma com!

e mi pare che possa bastare!

Dopo, manca per molti anni la produzione drammatica dialettale piemontese; tanto che non è a stupirsi se nella sua limitata coltura il Toselli non conoscesse punto questa discreta copia di componimenti, e perciò nel 1859, invece di ricorrere ad essi, s' arrabattasse, per fare il primo tentativo, a mettere alla meglio insieme una poverissima cosa tra la parodia e la commedia : *Cichina 'd Moncalé*, giovandosi della collaborazione di uno stenografo, di Federico Garelli, che fu poi il più caldo propugnatore ed instauratore efficacissimo del novo teatro, e di un avvocato, che è poi anche diventato ministro, Tommaso Villa — ed il compianto Arnulfi diceva che anche per la carriera politica non gli dovevano essere stati inutili gli accorgimenti appresi nel ponzare le dichiarazioni amorose di *Paulin dla Veneria.*

Ed è qui, soltanto qui, che si ha il diritto di notare un vero, organato *Teatro in dialetto piemontese:* a questo punto, dal 1859.

DELFINO ORSI
DOTTORE IN LETTERE

IL TEATRO IN DIALETTO PIEMONTESE

STUDIO CRITICO

MILANO
Stabilimento G. Civelli
1890.

PRIMI PASSI

(Marzo 1859 – Marzo 1862)

MILANO

STABILIMENTO G. CIVELLI

1890.

Ai miei genitori.

Ho esaminato la letteratura drammatica dialettale piemontese prima dell'anno 1859 in un' Introduzione [1] *diretta, come quest' intestazione avvertiva, più che ad altro, a soddisfare una giusta curiosità; chè, del resto, molte delle figure là da me presentate avrebbero meritato, e m'è occorso di rilevarlo, particolari ed ampie trattazioni, quali è a desiderare si compiano presto.*

Qui, ora, entro nel vero assunto del mio studio, esaminando il teatro piemontese che sorge nel 1859. E perchè ho creduto di scorgere speciali caratteristiche fisionomie e per comodità di condotta, ho pensato a dividere il mio esame su diversi momenti del teatro, a seconda di quelle variazioni. Così espongo ora il periodo delle origini, finchè il teatro si afferma; dal 1862 al 1869 studierò i trionfi massimi della drammatica piemontese; assisterò ad una dolorosa decadenza dal 1870 al 1880; un ultimo momento di vita nova vedrò dal 1880 al 1886. E per non intralciare con soverchie considerazioni e discussioni il filo storico del racconto, mi riserverò a dire per ultimo di varie questioni attinenti alla storia del teatro: la vita delle compagnie, la recitazione, la missione del teatro piemontese nella storia dell'arte, le relazioni di esso coll' italiano ecc.

D. O.

---

(1) Delfino Orsi: *Il teatro in dialetto piemontese*, Studio critico, *Introduzione: dai primi documenti all'anno 1859.* — Milano, G. Civelli, 1890.

SOMMARIO

I. — *L'ambiente* . . . . Pag. 9

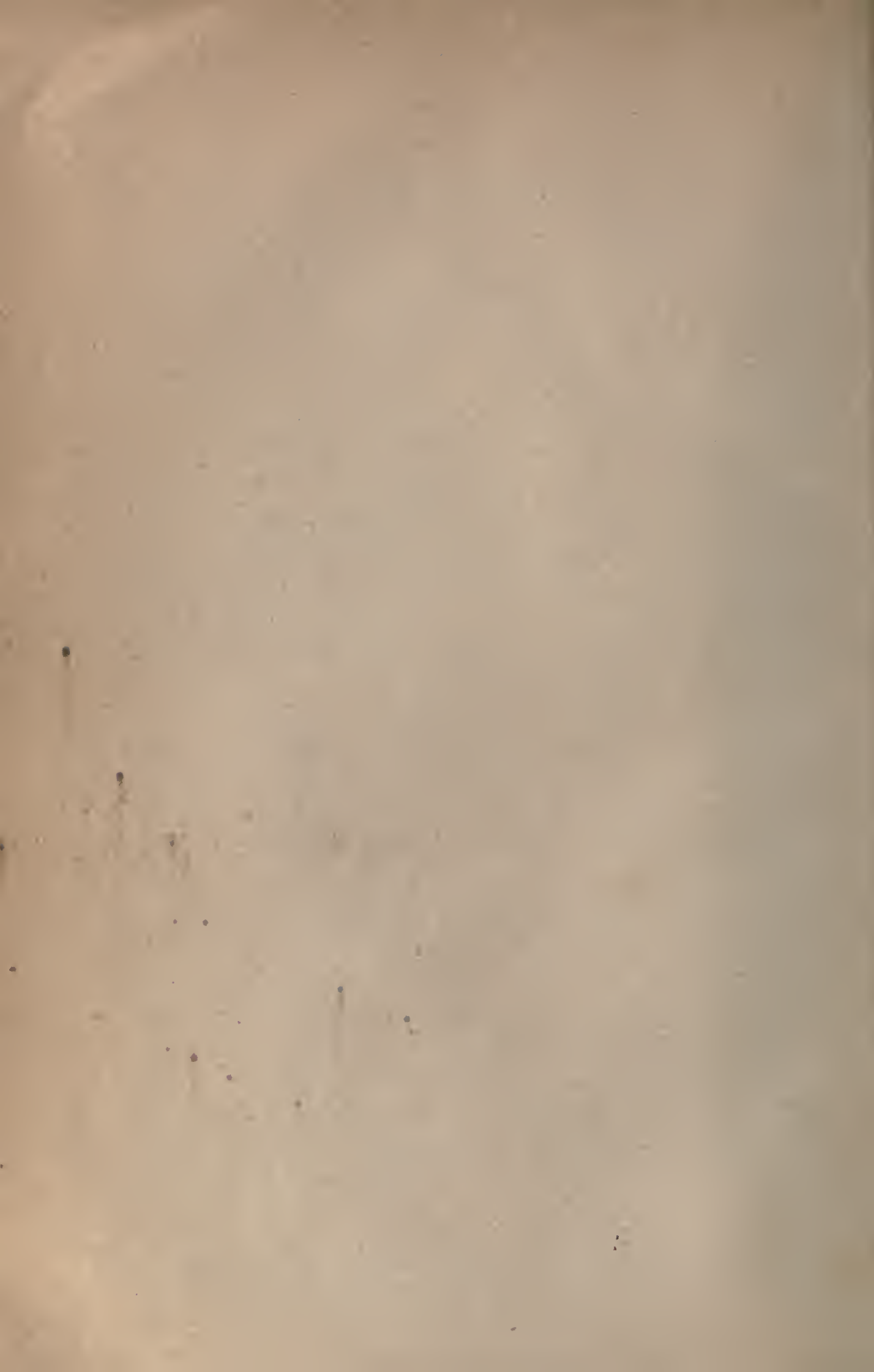
II. — *Toselli, la prima rappresentazione e la " Cichina 'd Moncalé ,,* . . . . » 21

III. — *Federico Garelli e la « Guera o Pas »* . . . . » 28

IV. — *Luigi Pietracqua, " Sablin a bala ,, e " Rispeta tôa fômna ,,* » 41

V. — *Giovanni Zoppis: Mariouma Clarin* . . . . » 67

VI. — *Come si andava* . . . . » 80

VII. — Repertorio *Marzo 1859 — Marzo 1862* . . . . . . » 91

I. — L'ambiente.

Il 1859: era per Torino l'aprirsi di quell'anno un momento di vita febbrile: l'Italia tutta, l'Europa intendeva alla novella Mecca, dove nel Parlamento Subalpino Vittorio Emanuele II aveva pronunziato altamente, fieramente quelle memorande parole, accolte da entusiastiche acclamazioni: *Non siamo insensibili al grido di dolore che da tante parti d'Italia si leva verso di noi*... Era l'augurio, era il vaticinio del risorgimento. Gli eventi precipitavano: il matrimonio della principessa Clotilde col principe Gerolamo Bonaparte sanciva pubblicamente l'alleanza dell'Imperatore dei Francesi col re di Sardegna. I sudditi piemontesi accorrevano con slancio patriottico chiamati alle armi, e da tutta Italia a Torino concentravansi i volontari, desiosi di combattere per l'indipendenza della patria. La guerra era imminente; tutti la sentivano nei cuori, la fiutavano nell'aria, tutti ne affrettavano col desiderio lo scoppio. Momenti splendidi, giorni di animazione indicibili quelli, per la capitale del piccolo Piemonte!

Egregiamente ha scritto, a volermi anche nelle citazioni restringere al mio campo, Nino Pettinati [1]: « Sì, erano proprio i giorni della febbre patriottica, i giorni in cui si avvertiva per l'aria qualche cosa, che non si sapeva ancora bene che cosa fosse, ma che pure si sentiva preparare ed avvicinare; per le strade di Torino si trovavano i rei di patriottismo

(1) Nino Pettinati: *Federigo Garelli* in *Domenica letteraria* - *Cronaca Bizantina*, 9 agosto 1885.

cacciati da tutti i tirannelli d'Europa e che trovavano tutti asilo e pane in quella che si chiamava allora la Mecca d'Italia; su quelle piazze si vedeva passare Cavour, che tutto solo e lesto si fregava le mani più forte del solito, segno che qualche idea più del solito ardita passava dietro a quegli occhiali d'oro; nei quartieri militari si facevano preparativi e non si sapeva nè per dove nè per quando; nelle scuole gli scolari davano risposte di storia e di geografia che giammai i maestri avrebbero tollerate se oramai i maestri non avessero sentito il giracapo anche loro: dappertutto, nei caffè, nei pubblici ritrovi, nelle foggie di vestire, nei colori delle pezzuole, nel modo di stringere la mano, nel piegare le lettere, fin nell'andare in chiesa e nel fare all'amore, si sentiva quell'alito di un grande rivolgimento che si sta per compiere e cui può bastare, per farlo erompere, il suono di una campana come l'articolo di un giornale, l'incidente di un cavallo che scappi come un manifesto del sindaco, la parola di un poeta come il grido di un bambino schiacciato in una folla . . . »

E così, dando libero sfogo al santo entusiasmo della patria, han cantato quei giorni due poeti, due autori comici piemontesi, due amici svisceratissimi, Alberto Arnulfi, di cui rimpiangiamo l'immatura perdita, ed Eraldo Baretti.

Scrisse l'Arnulfi:

A l'era nt'coul bel temp che Turin a vivía
Una vita febril. A j era 'ntl'aria e as sentía
Queich grand aveniment lontan ch'as preparava;
I emigrati a pieuvío, Cavour a travaiava,
E intant che 'l vei Piemont guardava con amour
Vitorio ch'a scoutava coul famous crii d'dolour,
Lamarmora a fasía manovré i so soldá,
E Broferio a cantava l'inno dla libertá!!
Tuti as sentío 'ntle veñe queicosa a furmiolé,
A s'agitavo tuti senssa savei perché;
N'idea qualunque fussa a l'era ancour nen ná
Che paff! l'era giá an pratica... Che frev! Che attivitá! (1)

(1) *I souma viv!* versi composti da FULBERTO ALARNI (ALBERTO ARNULFI) in occasione del 25° anniversario dalla fondazione del teatro piemontese e recitati al Teatro D'Angennes dalla signora Paolina Gemelli. Torino, tip. teatrale di B. Som., 1884.

Ed il Baretti, commemorando Federico Garelli, riprese:

A l'era 'nt coui bei temp — del pi sacro entusiasm,
Quand l'amour 'd libertá — a mantnía an orgasm
Le provincie sourele — 'd n'Italia dsunía,
Divisa an tante piole — soumessa ed avilía. —
Mach sí an coust cit Piemont — la fiama as conservava
Che un dí da l'Alpi a l'Etna — come un torent 'd lava
A dvía inondé l'Italia — risorta a libertá.
Coul feu sacro a invadía — tute le Societá,
Le scole, le famíe — i teatri, i café,
L'esercit, ii emigrati — i popolan e 'l Re (1).

Proprio in quei giorni, in quell'ambiente bellicoso, elettrizzante, sorgeva il teatro piemontese: una coincidenza questa che a pochissimi è passata inosservata, e che anzi è stata rilevata da quasi tutti coloro i quali per una ragione o per l'altra han dovuto ricordare l'inizio di questo moderno teatro (2);

---

(1) ERALDO BARETTI: *A Federich Garel!* monologo in *Gazzetta del popolo della domenica,* 17 ottobre 1885.

(2) Non ho davvero la pretesa di voler dare una completa bibliografia del moderno teatro in dialetto piemontese, che sarebbe d'altronde impossibile e di poco giovamento. M'accontento di citar qui, dal mio lunghissimo e amplissimo spoglio di libri, opuscoli, riviste, giornali politici e letterari, quegli scritti che hanno spiccato e largo carattere di generalità: EUGENIO CAMERINI, *Profili letterari; Scrittori comici piemontesi,* pag. 355-363. Firenze, Barbera 1878. — A. DE GUBERNATIS: *Storia del teatro drammatico,* pag. 429 e seg. Milano, Hoepli, 1882. — L. PIETRACQUA: *Prefazione a « Sablin a bala ».* Torino, Stamperia *Gazzetta del Popolo,* 1862. — G. ZOPPIS: *Prefazione a « Mariouma Clarin ».* Torino, Moretti, 1865. — F. GARELLI; *Prefazione a « Guera o Pas? »* Torino, Stamperia *Gazzetta del Popolo,* 1873. — F. GARELLI: *Prefazione a « Margritin dle violette ».* Torino, Stamperia *Gazzetta del Popolo,* 1876. — L. ROCCA: *Prefazione alla Grammatica piemontese del Pipino.* Torino, Stamperia *Gazzetta del Popolo,* 1875. — L. MARENCO: *Torino letteraria* in *Torino,* pag. 442, Torino, Roux e Favale, 1880. — G. C. MOLINERI: *I teatri* in *Torino,* pag. 475, 492 e seg. Torino, Roux e Favale, 1880. — MINA S.: *Canzoni piemontesi e cenni storici sulla letteratura subalpina.* Torino, Vercellino, 1868. — GUELPA L.: *Appendice ai Canti editi ed inediti di Stefano Mina.* Torino, Unione Tipografica editrice, 1869. — REGLI G. B.: *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, scenografi, mimi, ballerini, giornalisti, impresari, ecc. che fiorirono dal 1800 al 1860,* pag. 529 e seg., 560 e seg. Torino, Dalmazzo, 1860. — D. DIAMILLA-MÜLLER: *Giacinta Pezzana-Gualtieri, artiste drâmatique. Notes biographique.* Turin, Roux e Favale, 1880. — TANCREDI MILONE: *Memorie e documenti per servire alla storia del teatro piemontese, con prefazione di Ferdinando Gabotto.* Torino, *La letteratura,* 1887. — (Cfr. recensioni di G. DEABATE in *La Letteratura,* 15 maggio 1887; e D. ORSI: in *Conversazioni della domenica,* 7 agosto 1887). — P. ORSI: in *Serate torinesi,* 26 maggio 1883. — P. ORSI: in *Lucania letteraria,* 24 maggio 1885. — P. ORSI: in *La Letteratura,* 15 settembre 1886. — F. FONTANA: in

una coincidenza che non si è voluto ammettere come accidentale, ma in cui tutti invece hanno creduto di potere, e molto a proposito, mi pare, assegnare importanza massima, quasi decisiva a riguardo delle origini di questo teatro.

Ed è giusto in verità. Quell'abbondanza, quell'esuberanza magari di sentimento popolare, di entusiasmo fraterno che vibrava in quei giorni all'unissono nel cuore di tutti, aristocratici e borghesi, operai e contadini, doveva pure aspirare a riversarsi, a trovare il suo sfogo, la sua efficace esplicazione in una qualche manifestazione letteraria. E la drammatica piemontese era appunto un ottimo mezzo — recante ancora in più il vantaggio della novità — ad accogliere questa piena di affetti, a dar sfogo a questo entusiasmo strabocchevole. To-

---

Gazzetta piemontese, 10 settembre 1880. — VITTORIO BANZATTI: in *Gazzetta letteraria* 16 gennaio 1886. — G. CAUDA: in *Gazzetta di Torino*, 13 gennaio 1886, — L. ROCCA: in *La Scena* (Venezia), 20 agosto 1885. — G. C. MOLINERI: in *Gazzetta Piemontese,* 16 marzo 1881. — G. C. MOLINERI: *I commediografi in dialetto piemontese* in *Gazzetta Piemontese,* 6 dicembre 1881. — G. C. MOLINERI: in *Gazzetta Piemontese,* 3 gennaio 1882. — G. C. MOLINERI: *Gli autori di second'ordine del teatro piemontese,* in *Gazzetta Piemontese*, 26 maggio 1882. — G. C. MOLINERI: in *Gazzetta Piemontese,* 14 marzo 1885. — DELFINO ORSI: in *Scena Illustrata,* 15 ottobre 1886. — D. ORSI: in *Gazzetta di Torino,* 16 agosto 1885. — D. ORSI: in *Gazzetta di Torino*, 22 settembre 1886. — D. ORSI: in *Conversazioni della domenica,* 19 settembre 1886. — D. ORSI: in *Conversazioni della domenica,* 29 maggio 1887. — D. ORSI: in *Ribalta* (Roma), 17 gennaio 1886. — NINO PETTINATI: in *Domenica letteraria - Cronaca bizantina,* 9 agosto 1885. — G. DEABATE: in *Gazzetta del popolo della domenica*, 16 e 23 agosto 1885. — *Rivista contemporanea*, Torino, fascicolo 3° del 1859; fascicolo 1° del 1865. — V. GRIMALDI: in *Gazzetta Ufficiale*, 9 febbraio 1860. — *Gazzetta Ufficiale,* 27 gennaio 1860; 18 ottobre 1863. — *Gazzetta di Torino,* 28 febbraio 1861; 10 novembre 1861; 28 novembre 1861; 24 febbraio 1862; 11 novembre 1862; 22 dicembre 1862; 8 febbrajo 1864, 7 marzo 1865. — *Opinione:* 21 giugno 1859; 12 settembre 1859; 18 novembre 1859; 14 febbraio 1860; 12 novembre 1860; 19 novembre 1860; 7 gennaio 1861; 13 aprile 1863; 7 settembre 1863. — *Gazzetta del Popolo*, 8 aprile 1859. — *Nuova Antologia*, 1 maggio 1885. — *Pirata,* 3 febbraio 1859. — *Unione*, 7 aprile 1859. — *Espero*, 20 aprile 1859; 5 settembre 1859. — *Stendardo Italiano*, 9 febbraio 1860. — *Monarchia italiana*: 8 gennaio 1865 — *Le Alpi*, 22 gennaio 1865 — *Perseveranza*, 23 febbraio 1866. — *Tempo* 22 aprile 1867. — *Adige:* 11 giugno 1867. — *Messaggiero*, 12 giugno 1867. — *Capitan Fracassa*, 10 agosto 1885. — *La Sesia*, 21 marzo 1884; 8 marzo 1885. — *Gazzetta Piemontese*, 12 marzo 1872; 11 novembre 1879; 30 settembre 1880; 2 dicembre 1880; 3 dicembre 1880; 23 aprile 1881; 13 gennaio 1886; 21 settembre 1886. — *La letteratura*, 3 dicembre 1886 e 1 gennaio 1888.

rino, ed il popolo specialmente, comprese quanto l'avrebbe soddisfatto quella riproduzione della sua vita, quanto avrebbe giovato alla causa comune italiana il linguaggio libero e franco del palcoscenico, inteso da tutti; quanto gli sarebbe stata agevole ed utile in tal modo l'espressione dei suoi desideri, delle sue aspirazioni che forse di lì, dal popolare tavolato, sarebbero state udite e raccolte ben in alto: ed allora Torino afferrò con amore, con passione il teatro suo. Tutto suo: eppure, lo si noti, una tal forma letteraria regionale sorgeva determinata da sentimenti nazionali, mossa da un soffio italiano: un concetto questo che in ogni altro tempo non sarebbe stato afferrato, ma che in quei giorni di febbre divinante ed affratellante in un solo pensiero fu colto subito da tutti. Appena da qualche voce isolata, per quanto autorevole, sorse contro il novello teatro l'accusa di fomentare il regionalismo; e sorse, fatto rimarchevole, da parte di piemontesi, mossi da esagerato scrupolo di delicatezza (1). Si accinsero alla difesa numerosi i

---

(1) Cfr. specialmente gli articoli di VITTORIO BERSEZIO nella *Gazzetta Ufficiale:* Il 5 settembre 1859 scriveva: « Si vuole — oh sciagurato anacronismo! — impiantare un teatro piemontese con repertorio piemontese, con attori piemontesi, con facezie piemontesi (oh! misericordia!), con piemontese fastidio. Mentre non c'è mai stata necessità cotanta che ci facessimo del tutto, in tutto e per tutto italiani, si pretende andare a ritroso e risuscitare l'epoca benedetta del *Cont Piolet!* E il linguaggio, non lo sapete voi? è carattere principale della nazionalità. E questo nostro ibrido parlare non v'accorgete che tutto lo condanna? il gusto, l'arte, il sentimento? .... Povero popolo! mentre questo d'un teatro adattato sarebbe buon modo d'istruirlo in tante cose e fra le altre appunto in questa della lingua, mentre colla stessa applicazione che si richiede a scrivere piemontese, il quale per le sue forme poco maneggevoli si presta difficile al discorso dello stile (e non crediate che basti il saper parlare un idioma qualunque per saperlo scrivere); colla stessa applicazione, dico, si potrebbero ottenere delle buone produzioni in buon italiano popolare ed alla mano, per iscrivere il quale non occorre far capo ai toscanesimi, onde al popolo tornerebbe molto acconcio l'imparare e senza pure avvedersene il comune linguaggio: invece in quei suoi teatri diurni gli si ammannisce o la pessima linguaccia di spropositate traduzioni dal francese, o gli eleganti fioretti del *maraman,* del *marlait,* del *bongé,* del *tombé* e via dicendo. Oh sì che a questo modo si ingentilisce, si incivilisce, si fa forbito! ..... » E ribatteva il 31 dicembre 1859: « .... È il tempo di smetterla con questo *piemontesume* in letteratura, il quale allora soltanto si può far scusare quando serva a vestire capolavori come alcune poesie del Brofferio e quelle del Calvo. » V. pure FULVIO ACCUDI (?!) in *Gazzetta Ufficiale*, 29 dicembre 1860. Accennerò ancora altrove alla opposizione del ministro Cavour.

pubblicisti [1]; vennero, più eloquenti delle parole, i fatti a dire che nella nuova commedia si bandiva più apertamente che in ogni altra l'idea italiana, a provare che con particolari acclamazioni erano accolte, a scapito magari dell'arte, le tirate patriottiche, a confermare colla notizia delle accoglienze simpaticissime fatte subito alla compagnia piemontese nelle altre città italiane [2] che il sospetto non si era dilatato, ma che anzi si dava un gran significato a questa schietta voce del Piemonte, perchè mai come in quel sorgere del 1859 il Piemonte rappresentò una così importante parte nel movimento italiano, mai come allora l'Italia sentì che il suo cuore batteva a Torino. E allora di fronte a queste dimostrazioni, anche gli scrupolosi ritirarono con lealtà le loro delicate obiezioni, e riconobbero l'inanità dei loro sospetti [3].

---

(1) Degni particolarmente di nota gli articoli di A. Bianchi-Giovini nell'*Unione* (1859) e di Angelo Brofferio nello *Stendardo Italiano* (1860).

(2) A Milano specialmente. Cfr. la *Perseveranza* ed il *Pungolo* (1859); e *Gazzetta Ufficiale* (Torino) 3 novemhre 1859; e le corrispondenze milanesi di X e poi di Cletto Arrighi alla *Gazzetta di Torino*.

(3) Camillo Cavour, smesso il malumore, divenne uno dei più assidui frequentatori alla commedia piemontese. — Cfr. poi gli articoli di V. Grimaldi: lettere a Vittorio Bersezio in *Gazzetta Ufficiale* 13 maggio 1861 e seg.; le rescipiscenze di Fulvio Accudi in *Gazzetta Ufficiale*, 5 novembre 1862, 9 gennaio 1863, 28 ottobre 1863, ecc. — Vittorio Bersezio ha fatto qualche cosa di più: ha scritto le *Miserie 'd monssù Travet!* E ritrattazione più ampia e più onorevole per lui e per il teatro non si poteva certo desiderare da alcuno. Voglio tuttavia permettermi di stralciare un po' di storia di quella sua opposizione e del suo leale ricredersi, da una sua lettera (a Delfino Orsi, 13 marzo 1890): «.... Io, come critico, dapprima disapprovai un teatro dialettale, in un momento sopratutto in cui tutte le altre regioni italiche accusavano di regionalismo il Piemonte, e mi pareva doversi adoprare a ogni modo per una fusione massima in tutto e per tutto del pensiero italiano. Ma sollecitato dal Toselli ad assistere a qualche recita (cosa che non avevo mai voluto fare), fui colpito e vinto dall'efficacia di quelle scene, di quella recitazione, e dalle impressioni che vedevo prodotte nel pubblico. Mi persuasi che questa era una manifestazione artistica all'infuori della politica ed esprimente un momento morale e dirò così psicologico del paese che tanto aveva fatto per l'Italia. Combinai col Grimaldi, che allora scriveva sotto la mia direzione le appendici di critica drammatica nella *Gazzetta Ufficiale,* lo scambio di due lettere, in cui egli mi esponesse le ragioni di essere di quel nuovo teatro comico, ed io rispondendo le riconoscessi per buone e rinunziassi alla mia ostilità.... » Ma la cosa non andò tanto per le liscie, chè, per l'intervento di altri nella questione s'accese una fiera polemica, cui stimo inutile accennar qui, perchè essa mi occuperà di proposito più oltre, dovendosi quasi esclusivamente ad essa la decisione di Vittorio Bersezio a farsi commediografo piemontese.

Niun dubbio adunque che nello studiare le origini del moderno teatro piemontese, si debba tenere grandissimo conto delle condizioni speciali dell'ambiente. Ma mi pare che si sia errato nel modo di assegnare questa influenza: ed io vorrei metterla non già come causa impellente, motrice a far sorgere il teatro, bensì come causa principale, efficiente, determinante il successo primo immediato: il che, come ognun vede, non è, pur spostata così la categoria, piccolo merito, poichè se alla febbre patriottica si deve l'attecchire rigoglioso del neonato, che molto probabilmente date altre circostanze sarebbe morto in fasce, si dovrà sempre nel valutarne i frutti maturi riconoscere il gran debito verso quel primo, più importante succo vitale (1).

Ma c'è invece un'altra condizione di cose, da tutti, per quel ch'io abbia veduto, lasciata affatto in disparte o quasi, e che ha avuto, io credo, una prima e decisiva influenza, non solo a determinare il successo, ma a promuovere la formazione, la gestazione dell'idea in coloro che del nuovo teatro furono gli iniziatori: voglio accennare alla fisionomia ed ai caratteri speciali dell'arte drammatica italiana nel tempo.

Io credo che mai come allora sul finire del 1858 e nei primi mesi del 1859 si sia discusso tanto passionatamente e forse mai con tanta giustezza di vedute, intorno alla drammatica nostra. Un'anomalía anche quella, a primo aspetto: pensare al teatro quando è imminente una guerra decisiva per le sorti italiane; ma chi con profondità consideri il fenomeno, non tarderà a scorgere invece che appunto contribuiva a quell'interesse unanime anche il sentimento patriottico, molla così potente, così efficace allora e che si cercava di attrarre in ogni scopo, per qualsivoglia agitazione, volendo in ogni cosa affermare il nome italiano, il sentimento e l'orgoglio nazionale.

---

(1) Mi pare che il BERTOLOTTI abbia in parte intravisto di passaggio il concetto quando a pag. 15 del suo recente *Giuseppe Moncalvo,* Milano, Ricordi, 1890, scrive: « Se Toselli potè più tardi riuscire ad istituire il teatro in dialetto piemontese, deve attribuirsi alle simpatie, che aveva destato ovunque il Piemonte ».

Fu dunque una grande polemica, di cui l'eco troviamo nei giornali e nelle riviste del tempo, una polemica che si allargò a tutta Italia, e dove, pur divergendo nelle questioni di metodo e di scuola o nei rimedi da proporre, tutti o quasi tutti si trovavan d'accordo nell'indicare la piaga massima del teatro, che per tutti consisteva nella recitazione e nell'organismo delle compagnie drammatiche. Il fatto è notevole in sè, ma è rilevante anche più pel mio assunto: si riconosceva tutti come nonostante il valore insuperabile di artista e maestro in Gustavo Modena, la recitazione non avesse guadagnato come era da sperarsi, con danno grande della produzione. Alla polemica entrarono in campo le personalità più notevoli della penisola; e il Dall'Ongaro osava dire la verità sul viso anche alla signora Ristori e ad Ernesto Rossi che pure incominciavano a salire la via lattea dei *divi;* e si annunziavano campioni Martini, Capuana, Carrera, Fortis; Gustavo Modena lamentava la tirchieria degli impresarii, dei pubblici, delle inettissime direzioni teatrali (1); Giuseppe Moncalvo rispondeva con molta grettezza d'idee e col tono interessato del vecchio impresario, lamentando invece le pretese degli attori (2). . . . . . La polemica si affermò sur un progetto di Guglielmo Stefani e Giacinto Battaglia per la riforma del teatro drammatico nazionale: essi propugnavano l'istituzione di un liceo drammatico e di una compagnia stabile. Gli attori italiani non sapevano diffatti allora e non sanno ancor oggi dove attingere le norme del gusto a differenza della Francia dove un teatro modello e un gusto sovrano c'è: a Parigi. In Italia non si aveva e non si ha invece un teatro e una città che possano dar norma agli

---

(1) Gustavo Modena: *Le condizioni dell'arte drammatica in Italia: lettera a Giuseppe Moncalvo* in *Italia Musicale* (Milano) 1858 N. 52. Cfr. pure le lettere di *Gustavo Modena* degli anni 1855 e 1857 riportate da Luigi Bonazzi nel suo ottimo libro: *Gustavo Modena e l'arte sua.* Città di Castello, Lapi, 1884, pag. 116, 122.

(2) Poscritto alla *Autobiografia del vecchio artista Moncalvo con alcuni cenni drammatici, sue osservazioni e testamento.* Milano, Brambilla, 1858. — Cfr. A. Bertolotti: *Giuseppe Moncalvo, artista comico: notizie e documenti.* Milano, Ricordi, 1890, pag. 68 e seguenti.

altri: la ragione questa per cui era sorta allora e sorgerà sempre — io non dico ora se a diritto o a torto, se con probabilità o meno di successo — l'idea della formazione di un liceo drammatico e di una compagnia stabile che informino il sentimento nazionale ad unità di gusto. La cosa pareva più suscettibile di successo a Torino, concentrante allora in sè la maggior vitalità intellettuale italiana, col vantaggio che la riunione era volontaria, spontanea, cordiale e non forzata come quella di una capitale: quella era, per il momento, in attesa di Roma, la capitale del cuore. Alla polemica non si peritò di partecipare anche il Presidente del Consiglio dei Ministri, Camillo Cavour — proprio nel momento in cui pareva egli non dovesse preoccuparsi più d'altro che della soluzione politica da lui con tanta abilità e con tanto amore preparata —; e Camillo Cavour in una lettera diretta a Guglielmo Stefani, e che tutti i giornali d'allora riprodussero, ne approvava il progetto e prometteva l'appoggio efficace e la viva premura del governo pel teatro drammatico « palestra e tribuna dei popoli moderni. » La guerra, tosto susseguita, poi la morte dello Stefani e del Cavour, impedirono l'attuazione del progetto al pubblicista, l'adempimento della promessa al ministro. Forse fu male, perchè mai progetto fu con tanta diligenza elaborato, con tanta netta passione discusso, e presentò tanti elementi di successo pratico (1).

Nulla adunque di concreto si ebbe; ma ho voluto rilevare quella condizione di cose, quella fisonomia dell'ambiente letterario accanto alla fisonomia dell'ambiente politico: era dunque una questione risolutamente posta quella dell'arte drammatica, da tutti accettata come degna di studio, intorno a cui tutti si affaccendavano per trovarne una soluzione; poichè è indubitato

---

(1) È vero che GUSTAVO MODENA non era di questo parere, da quel che scriveva a Luigi Bonazzi il 29 novembre del 1859: « ... il progetto dell'amico *Telegrafo* (Guglielmo Stefani che aveva impiantata l'agenzia telegrafica Stefani) s'è annegato nel *mare magnum* delle chimere dove affogano tante altre carote più o meno comiche ».

che, quando una simile discussione può durar tanto e tanto dilatarsi, vi è annesso un interesse generale, chè se la massa del pubblico vi fosse indifferente, l'argomento si esaurirebbe ben presto fra gli sbadigli.

Ed è appunto questa universalità d'interessamento per la soluzione del problema, che faceva ricercare ad ognuno mezzi novi, investigare combinazioni nove, speranzoso ognuno di trovare l'araba fenice, di scoprire il toccasana generale; è appunto questa universalità d'interesse, quale non credo si sia verificata mai in Italia a riguardo dell'arte drammatica, che può avere, che ha anzi, a mio credere, fatto sorgere l'idea della creazione di un teatro dialettale in Piemonte. Si parlava tanto di Goldoni, e l'innovazione, e il metodo, e la giovialità, e la naturalezza di lui erano messe avanti perchè servissero d'esempio ai futuri autori drammatici, e col richiamo alla lotta da lui sostenuta contro le maschere si volevano catechizzare i futuri attori comici e far loro abbandonare ogni convenzionalismo! Era naturale adunque che si pensasse davvero a quello che aveva fatto Goldoni. E Goldoni aveva appunto creato un teatro dialettale: basta notare qual differenza nel maneggio, quale superiorità nella disinvoltura vi sia nella commedia sua in dialetto a scapito di quella in lingua, per accorgersi come anch'egli, per quanto grande, sentisse l'impaccio della lingua, e come non si trovasse ad agio veramente fuorchè nella commedia sua veneziana: cosa questa che oggidì del resto più nessuno mette in dubbio, cosa questa che in più luoghi delle sue *Memorie* Carlo Goldoni riconosce pel primo.

Ripensando a tutto ciò, era naturale che sorgesse la drammatica dialettale a realizzare in un teatro municipale, con maggior facilità di esecuzione e con maggior probabilità di successo, il progetto che avrebbe dovuto attuarsi allora circa la drammatica nazionale, e che era naufragato per circostanze dolorose. Ecco adunque che — come di proposito cercherò di provare quando tratterò dell'influenza che a mio avviso è emanata dal teatro piemontese a beneficio del teatro italiano —

Toselli ed il teatro piemontese, realizzando in miniatura ciò che si era progettato inutilmente in grande, ottenevano anche quest'importante risultato, di perpetuare e perfezionare cioè la scuola di recitazione dovuta a Gustavo Modena (1), che per le

---

(1) Avrò campo a ritornare, come dico, ampiamente sulla questione. Ma può giovare l'avvertire fin d'ora che Gustavo Modena non potè, sia per le preoccupazioni politiche, sia per infermità, sia per il disgusto che assai precocemente lo prese del mondo comico, mettere a profitto dell'arte italiana le qualità di maestro eccelso quale egli era (vedansi in proposito le pagine entusiastiche che han lasciato FRANCESCO DALL'ONGARO e LUIGI BONAZZI). Una cosa questa di cui s'accorsero con dolore i suoi stessi comici, che rimpiangevano le sue secessioni frequenti. Così a nome delle compagnie comiche italiane scriveva nel 1855 LUIGI BONAZZI una bella *epistola* di cui vale la pena ricordare qualche brano:

..... Moltiplicato di tue cure il frutto
A bastanza non è: chè ancor risuona
Su le diurne e le notturne scene,
Irritator di ben temprati nervi,
L'istrionico gergo; ancor s'innalza
Provocator di plausi, accompagnato
Da mordenti e da fughe, il fervorino.
Ancor non cessa di vantar corone,
Palme e trionfi il ciurmador; e narra
Quante volte, non sol su facil palco
Di teatro minor, ma dell'insubre
Teatro *Re* su le temute scene,
Quante volte durante il sollïone
Del proscenio all'onor fosse chiamato
Il cane del castello; e la scomposta
Chioma scuotendo, e la digiuna bile
Tutto esalando, dispettoso il cielo
Guata, e gl'inesorati estri lamenta
Tiranni al merto e la volubil Dea,
. . . .
Oh! a te rida salute, e ti rinfranchi
L'ugola e le tonsille, e umor benigno
Ti bagni la laringe, e tregua i casi
Ti concedano propizia, o insuperato
Vanto di nostre scene; onde tu possa
Con quel vigor con che solevi un tempo
Altra impugnar mascella, e attori nuovi
Suscitando dal limo, allo straniero
Far noto, e ai nostri a lo stranier servili,
Che di Rossi non men che di tenori
È feconda tuttor l'Itala terra.

(LUIGI BONAZZI: *Gustavo Modena, ecc.*, pag. 52 e seg.).

(*Segue*).

condizioni speciali del grande attore e maestro era affidata a troppo scarsi attori e troppo poco atti all'insegnamento.

Intorno allo stesso concetto, insistono ancora, lui vivente, VITTORIO BERSEZIO: *Gustavo Modena* in *Rivista Contemporanea*, 1856, vol. VI; *L' Italia Musicale* di Milano (aprile e maggio 1858), la *Gazzetta Ufficiale* (20 febbraio e 5 marzo 1859) a proposito di Adelaide Ristori; il concetto è poi ripreso alla morte di Gustavo Modena (20 febbraio 1861) e specialmente nella *Gazzetta Ufficiale*, 27 febbraio 1861, nell' *Opinione*, 25 febbraio 1861; nella *Rivista Contemporanea*, 1861, vol. III; nel discorso commemorativo tenuto da F. DALL'ONGARO al teatro *Gerbino* il 28 ottobre 1861. — Cfr. pure gli articoli riflettenti il ritiro dalle scene di Carlotta Marchionni appena quarantenne in *Gazzetta Ufficiale*, 12 febbraio 1861; nell'*Opinione*, 4 febbraio 1861; ecc., i *Pensieri sull'arte drammatica* di E. ROSSI (*Opinione*, 18 novembre 1861); gli articoli sul *Teatro in Italia* nella *Rivista Contemporanea* (1861, vol. I. 3, 4) ecc.

II. — Toselli, la prima rappresentazione e la « Cichiña 'd Moncalé ».

Ma sarebbe parziale esagerazione la mia il voler asserire, sarebbe errore il credere che un simile processo logico si sia svolto in un istante, con piena coscienza di coloro che lo accolsero, e si sia subito affermato compiuto.

No! Quando Giovanni Toselli faceva il primo tentativo di recitazione dialettale, subiva nella scelta l'influenza dell'ambiente senza notarla egli e dirigerla; egli non intuiva certamente il valore della sua iniziativa, ma ricorreva con pochissime speranze, con tenuissime illusioni all'ultimo espediente della fame e della disperazione: egli era nella più estrema miseria.

La vita di lui [1], ch'è tutta un romanzo, s'allaccia da questo momento alla vita del teatro piemontese, e la fortuna dell'uomo s'accompagna quasi sempre a quella dell'istituzione.

Una vita che, lo ripeto, è proprio un romanzo, nonostante che la figura di lui fosse lungi da ispirare una qualsiasi idea romantica: era il romanzo dello spostato. Aveva oramai quarant'anni e non aveva ancor trovato la sua via. Eppure s'era arrabattato in tutti i modi per istradarsi. A Cuneo, sua patria, ammiravano più la sua voce di tenore e le sue serenate not-

---

(1 Del Toselli come degli altri attori riserbo le notizie biografiche ai capitoli in cui studierò *gli attori, le compagnie, e la recitazione:* perciò della bibliografia degli attori accenno appena quello che volta a volta è più specialmente importante per la trattazione del momento. Fin d'ora mi pare si possano notare gli scritti sul Toselli di VITTORIO BANZATTI nella *Gazzetta letteraria* (Torino, 16 gennaio 1886), di CARLO DEL BALZO nel *Corriere del mattino* (Napoli, gennaio 1886) oltre al numero speciale della *Letteratura* (Torino, 3 dicembre 1886).

turne che non tenessero in conto i suoi meriti quale praticante presso un procuratore. Ed egli crede di sentire la voce dell'arte canora evocarlo a grandi destini, abbandona l'ufficio, va a Milano per entrare nel Conservatorio, e a differenza dei plausi concittadini si trova chiuso l'uscio sul muso. Respinto, non desiste, ma si crede al solito un genio incompreso perseguitato dalla fortuna invidiosa: offre a tutti gli impresarii la sua voce che oramai era discesa a baritonale. Peggio che peggio; non trova scrittura. S'adatta allora ad entrare in una compagnia drammatica, e vi incomincia dalle parti di *chi non parla*. Sale a poco a poco, sempre in compagnie meschine, alle parti di *amoroso, brillante, generico,* in tutte riuscendo assai male, e si restringe ridiscendendo a suggeritore, trovarobe, buttafuori, segretario. Ma non si sentiva ancora mai affiatato; e, un po' per patriottismo, un po' per volubilità, un po' per.... appetito, pensa alla carriera delle armi; così al 1848 è nei Corpi franchi di Garibaldi. Dopo l'armistizio Salasco rifiuta di continuare la guerra che ora gli pareva ribellione al suo re, e pericola di venir fucilato. Graziato da Garibaldi, ritorna per necessità al teatro, e nella compagnia di Napoleone Tassani assume le parti della maschera *Gianduja* che si adattava assai al suo fisico. Gustavo Modena, che lo conosceva già prima cattivo attore, stupisce nello scorgere la naturalezza del *Gianduja* a dire il dialetto, gli preconizza una bella carriera, lo prende a suo segretario. In questa comunanza di vita Giovanni Toselli apprese i principii dell'eminente riforma di quello. Ma la prosperità dura poco: il Modena ripreso dalla febbre politica e dalla sua instabilità, passa nel mezzogiorno d'Italia, licenziando il segretario. Sono quelli anni ben miseri per Toselli; questa sua miseria, questa desolazione sua appunto dovevano preparare il novo teatro.

Negli anni che corsero dal 1850 al 1859 girava per gli infimi teatri delle piccole città del Piemonte una schiera di comici che per ragioni di strettissima economia viaggiavano a piedi ed erano ogni volta costretti di ricorrere alla pubblica.

sottoscrizione dei buoni provinciali per riscattare di man degli usurai la parte meno cattiva del loro leggiero bagaglio. Cervantes nel *Don Chisciotte,* Scarron nel *Roman comique,* Sue nell'*Ebreo errante,* Champfleury in una sua novella, Ghislanzoni nelle novelle e nei romanzi dove ha illustrato la vita intima di teatro, Pietracqua nel *Lucio dla Veneria,* Costetti nelle *Figurine del teatro di prosa* e nelle *Confessioni d'un autore drammatico* ed altri ed altri ancora hanno descritto con assai brio e con assai verità l'arrivo di siffatte compagnie in una piccola città di provincia. Ma l'ingresso di quei comici che venivano a piccoli gruppi, mogi mogi, umili e queti, bruciati dal sole, insudiciati dalla polvere, assiderati dal freddo, inzaccherati dal fango, affranti dalla fatica era ancor meno solenne, meno clamoroso, meno strepitoso, era ancor più sconfortante di quello degli eroi di Cervantes, di Scarron, di Sue, di Champfleury, di Ghislanzoni, di Pietracqua, di Costetti..... Eppure al capo di quella schiera di affamati gregarii dell'arte, a Giovanni Toselli, la sorte riserbava gli applausi e le corone, l'apoteosi di un mezzo milione e di delirii popolari, poi la rovina e l'ebetismo più precoce.

In una delle ultime sue peregrinazioni s'era trovato a Nizza-Marittima, contemporaneamente alla compagnia di Eugène Meynadier père. Toselli era ammiratore delle compagnie francesi, per quanto sia diventato di poi un nemico ad oltranza del teatro e specialmente della produzione drammatica d'oltr'alpi [1]. Il modo di recitazione loro gli piaceva tanto che assai sere faceva riposo coi suoi per poter imparare dai francesi: giova però avvertire che di questi lussi per l'arte Giovanni Toselli non se ne è più permessi dal giorno in cui il teatro piemontese gli fece guadagnare le migliaia di lire per sera, mentre in al-

---

(1) Due volte fondò compagnie italiane collo scopo dichiarato di emanciparsi dalla drammatica francese (V. specialmente *Gazzetta Piemontese,* 2, 3 e 22 febbraio 1875; id. 25 febbraio 1882). La stessa avversione pel romanticismo francese appare da molte sue lettere a giovani autori, particolarmente ad Eraldo Baretti.

lora quei riposi potevano anche essere forzati dal rischio di rimettere, per mancanza assoluta di spettatori, anche le spese serali!

Ad ogni modo quella frequenza fu la base del teatro piemontese, perchè fu appunto quell'eletto ingegno pratico ch'era il Meynadier a suggerirgli poi a Torino, nel febbraio del 1859, d'intraprendere rappresentazioni intieramente in dialetto piemontese; e fece di più anche per aprirgli la via: gli cedette il teatro *D'Angennes*, ch'egli aveva in affitto e che per contratto era tenuto ad aprire, e gli fornì fondi per l'impresa.

Non è il caso davvero di correre a lirismi assurdi dinanzi a quest'atto che può parere agli inesperti di cose teatrali raro e disinteressato mecenatismo, e che è invece per chi ben lo consideri una speculazione arrischiata dal Meynadier, che vi aveva fede, e che si trovava ad avere in soprannumero sulla *piazza* il *D'Angennes* mentr'egli agiva allo *Scribe,* essendosi procurati ambo i teatri per esercitarvi una specie di monopolio; ma anche situando nel suo vero terreno la cosa, resterà sempre per noi un merito del Meynadier nella spinta data alla nova istituzione (1).

Perchè fu proprio dietro queste reiterate istanze del Meynadier che Giovanni Toselli si decise a tentare; ma certamente con poca speranza: dalle sue meschine e fredde lettere d'allora appare infatti l'incertezza, la titubanza di lui nell'iniziativa, incertezza e titubanza ch'erano d'altronde nell'indole sua e di cui sapeva liberarsi solo passando ad un altro eccesso, la violenza. E si decise soltanto perchè egli nulla arrischiava, inoltre si assicurava almeno una stagione: proprio senza avere maggior fede od attribuire maggior importanza a questo tentativo che non

(1) Meynadier doveva inaugurare il teatro *Scribe* e per assicurarsi da ogni concorrenza aveva voluto fermare per la quaresima anche il *D'Angennes.* Il maneggio fu presto fiutato nei ridotti teatrali, poichè fin dal *3 febbraio 1859* il *Pirata,* antico giornale teatrale di Torino, scriveva in uno stile molto... teatrale: « Dicesi che il Meynadier abbia dato il teatro *D'Angennes* al capocomico G. Toselli, il quale vi fonderà un Teatro drammatico piemontese, e ciò per la commedia in dialetto, cominciando dalla prossima quaresima... ».

alle sue velleità precedenti di stonato tenore e di mediocrissimo attore italiano.....

Ad affievolirgli ancora ogni entusiasmo, se pure alcuno ne avesse avuto, venne il rifiuto di Angelo Brofferio — l'unico scrittor dialettale che ispirasse qualche fiducia e godesse qualche riputazione — a scrivergli qualcosa e ad associare il suo nome all'impresa. Allora la sua stessa apertura (1) colla *Cichiña 'd Moncalé* (2), venne ancora a dimostrare quanto poco chiara gli si presentasse l'iniziativa. A mettere insieme questa *Cichiña*, una grottesca imitazione semiseria dalla *Francesca da Rimini*, s' era fatto aiutare da due giovani di buona volontà, per quanto vivessero tutt'altro che in.... pace: da Federico Garelli e specialmente da Tommaso Villa (3) — il genero questo, in difetto del suocero, di Angelo Brofferio. — N'era venuta fuori una piramidale sciocchezza, s' intende, ma la rivelazione fu negli attori ed agli attori stessi.

L'aveva recitata colla sua compagnia così misera: *Cichiña:* Adelaide Tessero, appena quindicenne. — *Bertromé, so pare:* Alberto Cherasco, — *Martin*, *particolar 'd campagna*, *mari d' Cichiña:* Giovanni Toselli. — *Paolin dla Veneria*, *so fratel*, *annamorá 'd Cichiña:* Giuseppe Salussoglia. — *Un servitour:* Giovanni Bucciotti. — E il fenomeno notevole, di scoprire attori grandi per naturalezza in soggetti gratificati fin'allora in gergo della qualifica di *cani*, successe fra lo stupore di tutti.

(1) Alcune lettere del Toselli accennerebbero ch'egli intendesse prima di aprire col *Cont Piolet*, che gli era stata indicata come l'unica commedia esistente in dialetto. Ma nel frattempo, altri comici lo prevennero, dando rappresentazioni festive appunto col *Cont Piolet*. A titolo di curiosità ricordo i nomi dei personaggi e gli attori: *Bias*, Gerbola. — *Silvio*, Ferrarotti. — *Pippo*, Ferrandi. — *Piolet*, Rocca. — *Gianacopo*, Sanmartino. — *Aurelia*, Florio. — *Rosetta*, Gattino.

(2) MOLINERI G. C.: *I teatri* nel *Torino, ecc*, pag. 492. — ALARNI: *I souma viv!* — *Serate torinesi*, 26 maggio 1883. — *Ribalta*, 19 gennaio 1886. — *Stendardo italiano*, 9 febbraio 1860. — *Monarchia italiana*, 8 gennaio 1865. — *Conversazioni della domenica*, 7 agosto 1887. — *Gazzetta di Torino*, 16 agosto 1885 e 13 gennaio 1886. — *Gazzetta letteraria*, 16 gennaio 1886. — *La Scena*, 20 agosto 1885. — *La letteratura*, 15 settembre 1886. — *Gazzetta Piemontese*, 10, 12 e 13 novembre 1881, ecc.

(3) A lui certamente allude il BROFFERIO (*Stendardo italiano*, 9 settembre 1860) parlando di « un giovane intelligente ».

« ... Colla *Cichiña 'd Moncalé,* ha scritto Angelo Brofferio, Toselli aveva creduto di fare una parodia da ridere, e con stupore universale tanto gli attori che gli spettatori si accorsero che nessuno rideva; e che invece piangevano tutti, e si conobbe quanto più efficace e più commovente riuscisse un fatto contemporaneo, domestico, vestito delle sembianze nostre, espresso nel nostro linguaggio, che non un fatto di remota storia, con sembianze nazionali sì ma non paesana, con lingua illustre e patria, ma non abituale e casalinga. Questa singolare parodia da ridere che faceva piangere si recitò venti o trenta volte, e il fenomeno del riso trasmutato in pianto si ripetè costantemente; e si comprese che questo dialetto piemontese di cui si faceva così poco conto; questo dialetto che già rendeva illustri dal pergamo sacri oratori, che già da qualche umile rima nostrana osava innalzarsi al canto inspirato della lirica poesia, aveva suoni, modi, affetti, colori e robuste immagini e concisi accenti per esprimere tanto nella commedia che nel dramma il dolore con tutte le sue amarezze; la gioia con tutte le sue esultanze; la speranza con tutte le sue trepidazioni; l'amore con tutti i suoi delirii; la paura con tutte le sue costernazioni; la gelosia con tutte le sue furie; il coraggio con tutti i suoi scrupoli; la gloria con tutta la sua luce e le illusioni sue... »

Ma, non illudiamoci, questo entusiasmo retorico di Angelo Brofferio è molto tardo [1]; ed invece la stampa fu allora assai riservata, nonostante le molte repliche della *Cichiña* e gli applausi entusiastici del pubblico; e non le si può dar torto: bisognava attendere; com'era allora, la cosa poteva risolversi in una scurrile pagliacciata o delinearsi in una importante istituzione. Il broncio del pubblico l'avrebbe assai probabilmente fatta naufragare in quella; il successo clamoroso della recitazione la fece assorgere a questa.

Difatti Toselli cominciò a pensare se proprio ciò ch'era

---

(1) Nello *Stendardo italiano* del 9 febbraio 1860.

provvisorio — e particolarmente quegli incassi di cui la sua compagnia non aveva mai visti gli uguali — non avrebbe potuto diventar duraturo. Due cose occorrevano: denari e commedie. Per le commedie ricorse di nuovo a Brofferio, che questa volta assorbito dalla febbre politica del momento non solo rifiutò, ma addirittura lo rabbuffò. Cavour non accolse con miglior favore una sua domanda di sussidio.

A risolvere il problema finanziario venne ancora una volta in aiuto al Toselli la larga veduta pratica di Eugenio Meynadier. Questi gli formulò un progetto di società per azioni, se ne fece egli stesso caratista e, quel che è più, gli suggerì un mezzo abile e sicuro per collocarne la massima parte. Il consigliere era un francese: ben naturale perciò che pensasse al proverbio: *Cherchez la femme!* La donna si trovò; anzi furon due le donne, due sorelle, ambedue passate dalle tavole del palcoscenico dove giuocavan di voce e di.... gambe a vita sontuosa di famiglia; l'una, la più giovane, è oggi moglie ad un noto banchiere torinese, ma ancora conserva tutti i desiderii volubili della vita artistica, e l'arte tratta, da meschina dilettante dovunque in tutte le sue manifestazioni, scultura, pittura, musica, letteratura...; l'altra fu moglie morganatica dapprima, poi legalmente riconosciuta di un benemerito principe morto anni sono; allora ne era solamente l'amante in titolo. Gli sforzi si concentrarono sul principe piemontese, che a diventare incognito e benefico cointeressato nella nova impresa teatrale non si fece pregar troppo dalla sua bella amica, suggestionata a sua volta dalla sorella, cui era stato più facile l'arrivare.

Solidificata così per queste vie oblique la situazione economica, assicuratosi con questa pioggia dall'alto contro ad un possibile inaridirsi della fortuna, Toselli, mortificato dai ripetuti rifiuti del Brofferio, non si sentì più il coraggio di ricorrere altrettanto in alto per gli autori, e s'accontentò invece d'appoggiarsi ad un oscuro amico e quasi compatriota suo, a Federico Garelli, che già lo aveva aiutato di consigli nel cucinare ed allestire quella fortunata *Cichiña*.

III. — Federico Garelli (1) e la Guera o Pas?

Federico Garelli (2) aveva allora trentadue anni. Una natura scapigliata d'artista, una figura simpatissima d'uomo: sedicenne, solo gli scapaccioni del padre lo salvano dall'ammogliarsi; studente in medicina, alle sale anatomiche

---

(1) PIETRO ORSI: in *Serate Torinesi*, 26 maggio 1883. — P. ORSI: in *Lucania Letteraria*, 26 maggio 1885. — P. ORSI: *La Letteratura*, 15 settembre 1886. — NINO PETTINATI: in *Domenica letteraria - Cronaca bizantina*, 9 agosto 1885. (Nino Pettinati, trasportato dalla fretta e dall'emozione, ha ringiovanito così il Garelli come il Toselli: a Garelli assegna poco più di venti anni nel 1859, quando ne aveva trentadue; ed il Toselli dice molto giovane, mentre aveva quarant'anni. Non rilevo ciò pel gusto di mettere innanzi errori che non tolgono nulla al valore di quell'articolo; ma anzi per avere occasione di dire una volta di più quanto quello scritto del Pettinati sia splendido, forse il migliore e più imparziale tributo d'affetto reso al Garelli). — LUIGI ROCCA: in *La Scena*, 20 agosto 1885. — REGLI: *Dizionario biografico, ecc*,, pag. 540. — DIAMILLA MÜLLER: *Giacinta Pezzana, ecc.* — MARENCO L.: *Torino letteraria*, in *Torino*, pag. 453. Torino, Roux e Favale, 1880. — DELFINO ORSI: in *Gazzetta di Torino*, 7, 16, 23 agosto 1885; 22 settembre 1886. — DELFINO ORSI: in *Conversazioni della domenica*, 19 settembre 1886. — DELFINO ORSI: in *Ribalta*, 19 gennalo 1886. — DELFINO ORSI: in *Scena illustrata*, 1 ottobre 1886. — *Stendardo italiano*, 9 febbraio 1860. — *Unione*, 13 aprile 1859. — *Espero*, 20 aprile 1859. — *Gazzetta di Torino*, 16 novembre 1867, 22 gennaio 1884, 17 giugno 1885, 13 gennaio, 26 marzo, 7 maggio, 21 settembre 1886. — *Gazzetta Piemontese*, 17 febbraio 1871, 12 marzo 1872, 11 ottobre, 6 dicembre 1881, 6, 7, 9 agosto, 23, 24 settembre, 1, 2 ottobre, 3, 13 dicembre 1885, 7 maggio, 21 settembre 1886. — *Fischietto*, 9, 12, 27 agosto 1885. — *La Sesia*, 21 agosto 1885. — *Gazzetta di Mondovì*, 8 giugno 1876, 8 dicembre 1885, 1, 4, 6, 8 maggio, 18, 21, 23 settembre 1886. — *Alpinista* (Mondovì) 25 marzo 1883, 1, 4, 8 maggio, 21 settembre 1886. — *Goffredo Mameli* (Mondovì) 19, 26 settembre 1886. — *Corriere della Sera*, 23 settembre 1886. — *Corriere di Roma*, 26 settembre 1886. — *Italia artistica*, 26 settembre 1886. — *Tribuna*, 6, 8 maggio 1886. — *Sentinella delle Alpi*, 30 ottobre 1869, 7 maggio 1886. — *Monarchia italiana*, 7 gennaio 1865. — *Capitan Fracassa*, 9 agosto 1885. — *Il Conte Cavour*, 18 ottobre 1868. — *Fama* (Milano) 1869. — *Gazzetta del popolo*, novembre 1868. — *Gazzetta degli impiegati* (Torino) aprile 1864. — *Farfalla* (Torino) 1865. — *La discussione* (Torino) 1863. — *Le Alpi* (Torino) 22 gennaio 1865. — *L'Italia* (Torino) 5 febbraio 1865. — *L'Ordine* (Ancona) 23 maggio 1882. — *Il Corriere Italiano*, 9 agosto 1885.

(2) FEDERICO GARELLI nacque a Torino l'anno 1827, morì a Roma il 5 agosto 1885. Suo padre, Giuseppe, di Villanova-Mondovì, s'era trasferito a Torino quale agente d'una

ed alle visite negli ospedali preferisce le platee dei teatri e le

———

famiglia signorile, lieto in tal modo di poter dare a suo figlio un'educazione conveniente ed una buona posizione sociale. La madre, Margherita Casazza, morì mentre egli era fanciullo ancora. Alla santa memoria dei suoi genitori dedicò la *Cabana del re galantom, pagine dolorose ispirate dal ricordo dei loro sacrifizii e dall'esempio delle loro virtù.* Federico fece a Torino i suoi studi primari e secondari, poi s'inscrisse all'Università nella Facoltà di medicina. Ma dopo due anni egli si trovava per rispetto alle dottrine d'Esculapio allo stesso punto di prima; e non sentendosi affatto vocazione per la medicina, e non volendo defraudare affatto le speranze del padre, colse lieta l'occasione dell' aprirsi del Parlamento Subalpino nel 1848, per chiedervi un posto di stenografo. In quest'impiego rimase, onorato dalla fiducia dei colleghi e dall'amicizia di illustri deputati e ministri, fino alla sua morte. Risolto così il problema dell'impiego, egli affrontò anche quello della famiglia e sposò nel 1851 la signorina Virginia Brunetti che amò d'intenso affetto; la gioia fu breve; tre anni dopo la sposa adorata, che lo aveva fatto padre d'un maschio, gli moriva di colèra. Nel 1859 passò a seconde nozze con Paolina Cappa, da cui ebbe due femmine ed un maschio; essa morì nel settembre del 1878. Ma queste nozze, felici dapprima, furono di poi intorbidate; cominciarono i dubbi, i sospetti; ed assai presto, fin dal 1862:

> *Nerina* sola abbella i giorni miei,
> cosi che io vivo unicamente in lei,
> in lei soltanto, e per quei due fanciulli
> che ci allegran di baci e di trastulli.
> Se un rio destin mi toglierà il suo amore,
> tosto i battiti arresterà il mio cuore; (*Poesie*, pag. 46)

finchè si precipitava, al 1869, nel *Tradimento:*

> Tornano i fior, le fronde agli arbuscei,
> la rondinella tornerà al suo nido,
> ma più ritorno non farà colei
> che straziò un core innamorato e fido.
> Ben posso dir che ogni mia gioia è morta,
> ma a lei chiusa è per sempre la mia porta.
> Donna perversa! Io vivo sconsolato,
> solo, trafitto da un dolor mortale,
> ma a te, crudele, che ho cotanto amato,
> rimorso eterno sia l'estremo vale.
> Della coscienza il roditor l'aspetta:
> basta egli solo a far la mia vendetta (*Poesie*, pag. 47).

Nella commedia *La cuna 'd Carlin* (1869) egli ha riprodotto in parte sè stesso ed i casi suoi. D'allora:

> In voi soltanto, figli miei diletti,
> parte di me, dell'alma mia tesoro,
> concentro i vivi e più sentiti affetti (*Poesie*, pag. 48).

Di fronte ai dolori intimi, il Garelli ebbe gioie pure, serene, procurategli dall'arte:

> L'arte, il mio sogno, io coltivai; precoci
> sulla fronte m'apparvero le rughe;

sbirciatine nei dietroscena; dilettante filodrammatico arrabbiato,

---

la capricciosa sorte
i dolci amplessi avvicendò e le fughe.
Un raggio alfin nell'animo depresso
brillò di gioia il giorno del successo.
Dalla platea alle porte
il pubblico affollato, in liete voci
acclamava il poeta, e del Piemonte
ergea il teatro popolar la fronte (*Poesie,* pag. 28).

A farsi strada questo raggio impiegò dieci anni; chè la vocazione egli la sentiva da un pezzo, e fin dal 1848 otteneva successi nei teatri popolari: il *Pirata* lo diceva « un giovane pieno d'ingegno, che appena sul fiore degli anni, conosce molto addentro la nostra lingua ed i nostri classici (! !); è un giovane che col tempo e collo studio assiduo potrà giovare all'arte drammatica . . » La sua vocazione egli la proclamava superbamente nella chiusa d'un sonetto:

. . . Bramo d'Italia passeggiar la scena
Al mio volere assoggettando l'alme,
E or far che l'ira dentro il cor risuoni,
Ora del riso scaturir la vena
Interprete d'Alfieri e di Goldoni.

pubblicato fin dal 1850 nell'*Ape Mondovita* (V. anche *Poesie,* pag. 39), del quale giornaletto egli era assiduo collaboratore letterario e vi pubblicò anche una *bizzarria comica: La partenza degli operai piemontesi per Londra* (V. N. dal 36 al 41, anno 1851). Numerose sono le sue commedie in italiano, tra cui come quelle che ebbero maggior successo si possono ricordare *Marina di Corleone* (Milano, Sanvito, 1862), un drammone popolare a grand'effetto, dove a parte il colorito romantico fuorviato c'è pure una grande abilità di sceneggiatura; e l'*Eredità di un grand'uomo* (N. 95 della *Galleria Teatrale*), una commedia allegorica che, scritta dopo la morte di Cavour, non si volle lasciar rappresentare dalla Revisione teatrale, e vide la luce della ribalta solo nel 1864, quando la revisione fu soppressa; fu rappresentata al teatro Alfieri il 2 maggio 1864, dalla compagnia Romagnoli e Colomberti.

Pubblicista brioso, il suo pseudonimo *Lapisteno* fu noto e caro ai lettori di molti giornali torinesi e romani, e particolarmente del *Fischietto.* Una buona dose del suo umorismo, fonte inesauribile di aneddoti, frizzi, motti l'ha disciolta nelle *Pillole esilaranti in versi e prosa,* edite dal Perino; e tutto giorno, nella conversazione brillantissima, il lato umoristico del suo ingegno sfoggiava. Eppure quella natura così geniale e festevole di uomo e d'artista, quando si trovava solo coi suoi pensieri, a fronte del suo spirito, si lasciava facilmente assalire dalla melanconia:

Sacre memorie, gioventú, ilusion,
speransse 'd gloria, poësia dl'avnï,
amor e tradiment, dubi e passion,
vita d'artista, me bei seugn d'un dí,
Adiú per sempre. 'L fëu dl' ispirassion
la ment e 'l cheur giassá visco pa pí;
la veciaja e la mort bato al porton;
reuse dla vita, adiú, tut l'é finí. (*Poesie*, pag. 233).

è direttore d'un'accademia filodrammatica l'*Unione* (1); prende moglie due volte e sono ambedue filodrammatiche distinte; ed alle attrici ed alle dilettanti dedica i suoi galanti omaggi (2): *feroce* insomma pel teatro. Viene il 1848 e s'impianta con esso la Camera subalpina: Garelli abbandona la medicina, si ricorda d'aver una volta imparato stenografia; ed entra stenografo alla Camera, l'impiego che non ha poi mai abbandonato, con costanza strana in lui, natura così bizzarra.

Ma egli sentiva in sè qualcosa che lo chiamava fuori, all'arte, e, come il Toselli, s'affannava inutilmente senza mai

---

Due sole osservazioni ancora circa al suo carattere: un eccellente cuore, che lo faceva amatissimo dai giovani, una modestia e un disinteresse raro che lo hanno sempre distolto dal brigare per *salire*, come gli sarebbe stato facile per mezzo delle sue numerose ed autorevoli amicizie.

E tutte queste varie facce del suo carattere e tutti questi momenti della sua vita, e tutte queste gradazioni del suo spirito geniale hanno un riflesso nel volume delle sue *Poesie* (Torino, Stabilimento artistico-letterario, 1882). Dove c'è pure un bel ritratto che ne coglie il risolino fine, satirico, l'occhio aperto, la fronte spaziosa, e quell'onda di bonarietà che traspariva da tutta la sua persona, leggermente incurvata, alta, colle lunghe braccia che trinciavano di grandi gesti le sue storielle, o si posavano conserte quando diceva alcune delle cose sue, e la sua abituale trasandatezza lasciava luogo ad un'animazione, e la sua voce leggermente nasale s'elevava di tono. Così fu resa con rassomiglianza la figura del Garelli dello scultore Casetti nel busto e nel medaglione che fece per una piazza e pel camposanto di Villanova-Mondovì.

(1) Da questi filodrammatici furono recitate molte sue commedie; così fu l'*Unione* a rappresentare per la prima volta, il 20 marzo 1860, al teatro *Carignano* di Torino quella riduzione *'L Birichin 'd Turin* scritta per una filodrammatica, la signora Leonilda Florenti, ed in cui, anche più tardi, era seducentissima sotto le vesti maschili del protagonista la seconda moglie del Garelli, Paolina Cappa, che era appassionatissima pel teatro e che spingeva lo sposo a combinar frequenti rappresentazioni di beneficenza. Come direttore dell'*Unione* il Garelli aveva anche iniziato un corso pratico di recitazione: almeno così rilevasi da lettere a lui dirette.

(2) Stralcio da una sua briosa lettera (pubblicata nel *Villanova,* 14 agosto 1881): « Mi ricordo, quando filavo giovanetto il perfetto amore al teatro, in qualità di dilettante, che dei piccoli contrasti rannuvolavano di quando in quando il cielo del nostro palcoscenico in miniatura. O la scelta delle produzioni non andava a genio delle attrici, o le parti erano distribuite male; qualche volta la prima donna era gelosa della servetta, perchè il dialogo brioso le accaparrava un pocolino di più le simpatie degli spettatori; tal'altra il brillante guardava invidioso il primo attore, che si sbracciava ed urlava una terribile maledizione contro il tiranno che gli aveva rubata l'amante. Ma erano nuvole passeggiere: finita la recita si andava a cena, e tra le bottiglie e l'arrosto la destra e la sinistra votavano ad unanimità per il centro, riempito il quale, era uno schioppettio di frizzi, di freddure, di versi impossibili da far versare lacrime di tenerezze ».

imboccare la sua vera via. Sui palcoscenici freddi e bui delle arene, da comici sfiatati e deliranti si rappresentavano spesso certi suoi drammoni truci, condotti sulla falsariga del più cupo romanticismo francese, e vi ottenevano successi clamorosi dai pubblici sanguinarii (1). Eppure quei successi non accontentavano l'autore: ei sentiva di per sè la stonatura.

La *Cichiña 'd Moncalé* fu per lui un lampo rischiaratore, rivelatore anzi: Garelli, più d'ogni altro, più di Meynadier e di Toselli vide in tutta la sua ampiezza l'importanza del teatro dialettale da crearsi. Egli confortò il Toselli, già scoraggiato per le ripulse.

L'idea si elaborava: Toselli pensò a formare la compagnia, Garelli il repertorio. Toselli provvedeva a tenere della antica compagnia solo i giovani, non ancora plasmati ad alcuna scuola, e schiettamente piemontesi, anzi torinesi; reclutava comici mediocri ma flessibili, i Conteri, sceglieva dietro i suggerimenti

---

(1) Ho qui sotto mano molti copioni di quella sua prima *maniera*: Già l'ispirazione era quasi sempre data dal momento politico d'attualità; così un dramma *L'eroica caduta di Messina nel mese di settembre 1848*, ossia *Le vittime del re bombardatore*, diviso in quattro parti; *Un episodio della guerra d'Italia*, ovvero *I profughi lombardi in Torino* in due atti; roba ancora più sanguinaria come *I diciassette assassini,* in cinque atti con l'analoga divisione: parte 1.ª: *Il contadino di Moncalieri ed i perversi amici; il primo delitto e la fuga;* — parte 2.ª: *La banda dei ladri; l'assassino dell'ebreo;* — parte 3.ª: *Un' osteria in Torino; il compagno delatore e l'arresto;* — parte 4.ª: *Le carceri senatorie e la madre dell'assassino;* — parte 5.ª: *Il Tribunale e la sentenza* (*! !*) *dei rei,* —; o ancora *La taverna di porta Palazzo*, ossia *I misteri di Torino,* in 6 parti; altrimenti *I misteri d' una famiglia* in 5 atti, rappresentato per la prima volta a Torino dalla compagnia Dondini e Romagnoli il 30 giugno 1850; e peggio, per compir l'opera, *Giornalismo ed impostura*, ovvero *Un grand'uomo in provincia,* dramma in tre parti e quattro quadri, dove i quadri sono così distribuiti: *fanatismo ed ipocrisia; amore e sacrificio; rassegnazione e perfidia; delitto e punizione.* E mi guardo bene dal proseguire nelle citazioni. Che se una osservazione mi è permessa in compenso dell'aver affrontato la lettura di questi monumenti d'archeologia romantica, vorrei rilevare come in tutti, a dispetto del tronfio e apoplettico maneggio, c'è qua e là uno sprazzo di luce e di verità in qualche tipo secondario; e non è nè pur molto data la quantità di questi copioni. I quali, con molti altri e con carte del Garelli, mi fu dato esaminare per la cortesia delle gentilissime sue figliuole, alle quali voglio attestare qui pubblicamente la mia gratitudine; come prendo lieta l'occasione per ringraziare vivamente il dottor Giuseppe Lesca-Rossetti, che già lavorava attorno una monografia del Garelli, e che ha voluto con squisitissima cortesia rinunciare al suo assunto in beneficio del mio lavoro, con vantaggio mio, ma con evidente danno dei lettori.

del Garelli, filodrammatici, che dei dilettanti non avessero ancora i vizii inveterati, detestabili ed incurabili, giovani di buona famiglia che intraprendessero la carriera artistica più per entusiasmo che per bisogno, il Cavalli, la Florenti, la Caglieri, il Cossetti, il Penna e via via. Garelli riduceva con molto criterio la *Signora delle Camelie* nella *Margritin dle violëtte,* non più parodia come la *Cichiña,* ma dramma, e qui ancora nella prima scelta si sentiva il romantico sfegatato.... Ma faceva difetto una prima attrice di forza per la protagonista, la Tessero sembrando ancor troppo giovane (1). E il Garelli da capo: come in pochi giorni aveva tirato giù la *Margritin,* così in pochissimi scrive, incapace ancora alla originalità assoluta, necessitato a seguire un qualche modello o una qualche inspirazione prepotente, scrive una commedia che gli doveva parere molto ardita: *Guera o Pas?*, un'allegoria politica sulla guerra imminente. E il Toselli solleva ancora difficoltà per le parti femminili; spinto allora da quella febbre che lo aveva invaso per la nova iniziativa e che lo ve attirava ineluttabilmente, Garelli fa di più: gli propone e gli fa accettare quale prima attrice la moglie sua, Paolina Cappa (2), finchè non se ne sia formata una; e non dura poca fatica ad ottenere poi dalla moglie ch'ella mantenga la promessa: essa recitò per tutta quella stagione nella compagnia. Una serie di circostanze dunque che ne provano come nel novo teatro Federico Garelli avesse trasfuso tutta la sua anima, riposto tutte le sue speranze (3).

---

(1) È vero che un'altra Adelaide, di cui questa è figlioccia in arte, la Ristori, aveva cominciato a quattordici anni le parti di prima attrice, quali la *Francesca da Rimini.* Vedi i suoi *Ricordi d'arte,* capitolo I.

(2) La cosa è accennata con brio assai, se pur anche con soverchia lucidatura convenzionale, nel *Capitan Fracassa* 9 agosto 1885.

(3) Qui dovrebbesi forse ancora tener conto di un'altra difficoltà: il *veto* posto dalla censura alle rappresentazioni della *Guera o Pas?* Allora, narrava Federico Garelli ad Eraldo Baretti, mandò il manoscritto a Cavour; pochi giorni dopo gli giunse un biglietto d'invito per un'udienza alle sette del mattino ed in quella Cavour gli restituì il manoscritto revocando il *veto;* e parlava dell'emozione provata in quella visita mattinale al grande statista, e come la sua mano tremasse nell'accostarsi al campanello... Ma io che non voglio mettere in dubbio la buona fede del Garelli, credo tuttavia

Le repliche della *Cichiña* erano cessate da alcuni giorni. Toselli s'era taciuto, poi giuoca per la prima volta con chiara intenzione la gran carta, e leva risoluto il nome di *teatro piemontese,* e per soprappiù *nazionale (!!);* anzi, ripudiando quasi la *Cichiña* annunzia quale *primo esperimento una commedia in tre atti, scritta appositamente per la compagnia, in dialetto piemontese dal signor Federico Garelli, intitolata: Guera o Pas?* La prima rappresentazione era annunziata pel 9 aprile 1859 al teatro D'Angennes, e l'introito destinato, per desiderio espresso dell'occulto mecenate, a beneficio delle famiglie povere dei contingenti: — anche quest'ultima particolarità voleva dimostrare il lato serio, grandioso e risoluto del tentativo.

---

alla confusione di una produzione con un'altra, perchè molte circostanze si opporrebbero alla veridicità dell'aneddoto nel momento. Anzitutto come mai il censore, che aveva permesso il *Troppo tardi* di Ciconi, si sarebbe opposto a questa allegoria? e poi come si può legare questo fatto alla conversione che già il Cavour avrebbe fatto in favore del teatro piemontese, mentre di essa non c'era ancora altro che l'informe *Cichiña*, e mentre l'epistolario dice chiaro come poco prima Cavour, nel cui grande cervello bollivano i vasti progetti dell'unificazione dalla patria e quindi quella dei costumi, degli usi e della lingua — avesse considerato inopportuna l'idea e rifiutato recisamente ogni sussidio, e mentre solo più tardi il ministro onorò di sua presenza il teatro, ad una rappresentazione della *Sablin?* Queste ed altre ancora potrebbero muoversi obiezioni; il manoscritto, che ho sott'occhio ed è l'originale, della *Guera o Pas?* non risolve la questione, perchè reca il permesso del Ministero interni ma solo del 1 marzo 1861. — È per questo, che pur mettendo le debite riserve, riporto qui un brano del monologo *A Federich Garel!* dove il brioso Eraldo Baretti narrò col solito garbo quell'aneddoto. Egli scrive dunque che *Guera o Pas?*

. . . . — passà a la revision,
A l'à dcò avù l'onor — d'un po' d' persecussion...
A l'è n'incident drolo — che 'l pover nost Autor
A contava soens. — Sotoposta al Questor
La sua comedia... oh Dio! — l'è un cas straordinari!
A cria fra chiel e chiel — coul pover funssionari.
Na comedia politica! — con l'Italia, la Franssa,
E con l'Austria, 'l Papa — ai veul na gran baldanssa,
A chërde che i permëtta — che cousta produssion
As daga — a iè 'l pericol — d'una rivolussion!
No, no! e ciapand la piuma — con n'aria sbafumà
Ai buta tant d' *veto* — e peui la manda a cà
D' coul pover Federich — che a 'rsseiv sua creatura
Sbatendla ant la muraia — a gloria dla Questura.

Che cos'era *Guera o Pas?* (1). — Una cattiva commedia, ed io anzi non esiterei a giudicarla la peggiore tra le produzioni di Federico Garelli.

Già, interamente basata sull'allegoria; *Tota Celestina Lombardi* (la Lombardia) è schiava maltrattata dalla sua tutrice

---

Ma peui ai ven n'idea — a ciapa su 'l copion
Lo guarda con un'aria — d'amour, d' sodisfassion,
E con na bela letera — diclarandsse l'Autour
D' coule alusion politiche — a lo manda a Cavour —
E a speta un dì — doui dì — al terss a 'rsseiv l'invit
D'andè dal gran statista — a piesse 'l manoscrit.
A l'ero certi temp — alor che un om d' Stat
Con tanti afè nt la testa — ca iera da vnì mat,
Che un Cont Cavour pensand — dl' Italia a l'unità
E ai congress, a la guera — già quasi diciarà
A rissevia con grassia — un pover diau d'Autor
Senssa feie la facia — che adess un Diretor
A fa soens a un giovnot — che a l'abia avù 'l toupè
D' portè a sua Ecelenssa — 'n copion da esaminè.
L'apuntament a l'era — fissà per la matin
A quatr ore, e puntual — Garel a l'è al ciochin
Del celebre Minist. — Oh 'l cheur com ai batìa!
Chissà cosa dirà!... — e quasi già as pentìa
D'esse tant legerment — butà drint ai ambreui.
Quand as deurv una porta — slo ved davanti ai eui.
— « L'eu let 'l so travai — (ai dis subit Cavour),
« E a m'à piasume tant — ai farà ben d'onour —
« J son persuas che 'l publich — a courrà numeros
« A vëdlo. . e peui 'l scopo — l'è nobil, generos;
« Ant cousti temp noi tuti — second i nost mojen
« Per la causa d'Italia podouma fè dël ben ».
Dunque 'l *veto*, a sogiuns — an tërmoland l'Autour...
« Ch'a guarda! » e a vëd na barra — e peui un nom: *Cavour* —
Come 'l pover Questor — a sia restà fabioch
La storia a lo dis nen — ma antant da lì a poch
Second la professia — dël nost Gran Diplomatich
'L publich del *Rossini* — a plaudìa fanatich
A la bela comedia — . . . .

(1) *Opinione*, 11 aprile 1859. — *Unione*, 7 e 13 aprile 1859. — *Rivista contemporanea*, 1859, III. — *Gazzetta del Popolo*, 8 aprile 1859. — *Gazzetta ufficiale*, 29 aprile 1859. — *Stendardo italiano*, 9 febbraio 1860. — *Scena illustrata*, 1 ottobre 1886. — *La Letteratura*, 15 settembre 1886. — *Domenica letteraria* — *Cronaca bizantina*, 9 agosto 1885. — DIAMILLA-MÜLLER: *Giacinta Pezzana* ecc. — REGLI: *Dizionario biografico* ecc. pag. 540. — *Gazzetta Piemontese*, 6 dicembre 1881. — *La Staffetta*, (Torino), aprile 1859. — *Guera o Pas?* Stamperia *Gazzetta del Popolo*, 1873. — *La guerra o la pace:* Num. 385-86 del Florilegio drammatico.

Madama Scardassa (l'Austria). A quest'ultima fanno capo, consigliandola sui modi di stringere la schiavitù e godere i beni della pupilla, due degni figuri, *Don Lacrima* (il Papa) e *Monssú Tormenta* (il re di Napoli). S'adoperano invece per riscattare la libertà di *Celestina*, tre buoni signori, *'l Cavajer Leali* (Vittorio Emanuele II), *'l Cont Luis* (Napoleone III) e *Sor Gioan Tiramola* (l'Inghilterra), risoluti i due primi, un po' tiepido quest'ultimo. Sulla richiesta di questi signori e di *Tota Lombardi* si convoca un consiglio di famiglia (il congresso che per iniziativa della Russia e dell'Inghilterra volevasi indire nei primi mesi del 1859 a fine di evitare la guerra); ma qui, invece di venire ad un accomodamento, si inasprisce la questione; la *Tota* proclama la sua indipendenza e si promette sposa al *Cavajer Leali, Madama Scardassa* s'adira e trascina via la pupilla protestando di non voler sentir ragioni. È allora che *Leali* e *Luis* decidono la guerra ad ogni costo pur di liberare *Tota Lombardi,* e vi riescono appunto in barba a *Madama Scardassa.*

Pregi assai pochi: una certa aria disinvolta nella sceneggiatura, una cura di naturalezza, una spontaneità nel dialogo. Ma è poco davvero. Come spiegarci adunque il successo immenso ottenuto da questa commedia, e successo non di una sola sera, ma di moltissime, e successo propagatosi al teatro italiano, perfino al francese in Italia? (1). È d'uopo riportarci ancora una volta col pensiero alla vita di quei giorni in Torino: imminente la dichiarazione di guerra (23 aprile 1859); ed era da un teatro popolare che se ne proclamava la necessità, e si auspicava la vittoria piena assoluta, e con quali frasi, ben altrimenti più ardite ancora che non quelle suonanti in una soporifera, confusa commedia di Teobaldo Ciconi, *Troppo tardi!* (2), l'unica forse tra le commedie allegoriche che abbia

---

(1) *Guera o Pas?* tradotta da Garelli in italiano, da Meynadier in francese, fu rappresentata con grandissimo successo a Torino ed in moltissimi teatri italiani. La sera di prima rappresentazione il successo fu così entusiastico che Giovanni Prati, F. D. Botto, Filippo Cordova ed altri insigni pubblicisti salirono sul palcoscenico a congratularsi col Garelli del suo gran trionfo.

(2) *Gazzetta Ufficiale* 19 marzo 1859. — *Troppo tardi!* commedia allegorica in 5 atti di TEOBALDO CICONI, Milano (nel Florilegio drammatico), 1863.

preceduto la *Guera o Pas?* mentre dopo di essa pullularono a centinaia le imitazioni!

Garelli si ricordava ancora del linguaggio di arena; e faceva dire a *Tota Lombardi* nel Congresso (1):

Celestina (*alzandosi*). Sor giúdisse e sti sgnori tanto 'd cheur e tanto gentil, ch'a son disrangiasse per me vantage, am permetran, che contandie an poche parole la storia 'd mie disgrassie, i parta dal punto 'l pi lontan. Dal moment ch'i son ná a vní fin adess, mia vita a l'é staita una tribulassion, una pena continua. Da pcita a l'an sercame 'na baila e a l'an confidamie. Cosa veulne? Am lassava murí 'd fam, quantunque 'l salari a fussa ben grass. L'an prová a cambiela nen mach'na volta, ma des, e sempre i capitava pi mal. Una am tnisía sará tut'l dí, l'autra am maltratava, un' autra am dasía l'andurmia, l'autra am macava j oss!...

Madama (*interrompendo in collera*). Cos'a j intriine couste babole con lon ch'i souma ciamá a discute sí drinta?

Teresin. Sicura ch'a j intro.

Don Lacrima (*a Teresin*). Quantomeno voi i j intri për niente.

Moscon (*severo suonando il campanello*). Ch'a stago chiet e ch'a la lasso parlé.

Celestina. Insomma, come Nostsgnor a l'a volsú, trovandme sana e robusta, i l'ai soportá tut. Un bel dí finalmente me papá e mia maman a l'an ritirame ant ca e coui dontré ani ch'i l'ai passá con lor ass peulo disse j unich ch'i l'abia vivú 'n poch tranquila e contenta. A m'avio 'd riguard, d'afession; i fasía tut lon ch'am piasía, e le pí bele speransse d'un avní brilant e felice ass mostravo per mi. Ma, me destin a l'era ben divers. Me papá per 'd motiv politich a l'é stait esiliá, lo ch'a l'a fait murí 'd despiasi dop poch temp la mia povra mama. Chiel, rusiá dal dolor, dal magon dla perdita dla foumna, 'd coula 'd so pais, e 'd lon ch'a l'avia pi car a coust mond, a l'a seguitala ant la tomba lassandme mi orfana, malheureusa, senssa parent, abandonà da tuti.

Cavajer. (Povra fia!).

Don Lacrima. (An conta la storia dël luv).

Celestina. A s'é fasse 'n Consei 'd famia, le mie richësse a l'an dait ant l'eui a Monssù Scardassa e a soa foumna; Madama particolarment a l'a savú tant di, tant brighé ch'a l'a fait nominé tutor so marí, e protutor una përsona 'd tuta soa confidenssa. Onù lolí, a l'an piá un ton che spieghesse ass peul nen; da miserabil che a l'ero a l'an butá su alogg mobilià a l'ultim gust: vilegiature, campagne, vitura e cavai, taola sempre pronta për j amis, doi dii quai, com' a vëdo, a chito pa Madama un moment e a batrio moneda faussa për feje piasí.

Don Lacrima. (I paghria quaicosa d'esse des mia lontan da sí).

Celestina. E mentre lor con le mie richësse ass diverto, ass la godo, ass ingrasso, ass pio ogni sort 'd sodisfassion; mi, dop esse staita për tanti ani sepelía ant un ritir 'd gent bigota e cariá 'd pregiudissi, da doi ani a sta part i vivo con Madama, mentre 'l tutor a gira 'l mond fasend 'l grandios con i dné dla mia borsa, e i seufro nen autr che d'umiliassion, nen autr che d'afront. Son tratá pés che una serva, pí mal che una sciava!

---

(1) Atto secondo, scena terza.

Madama (*sorgendo infuriata*). I protesto contra lon ch'a dis! A l'é una vera calunia!
Tormenta e Don Lacrima. I protestoma dco noi.
Moscon. Ch'a interompo nen chi ch'a parla!
Cav. e Luis. A l'ordin!
Don Lacrima. Ma finalment....
Moscon (*suonando il campanello con forza*). Silenzio! A rispondran a so temp
Cavajer. Benissim, sor giúdisse.
Luis. *Très bien!*
Don Lacrima (*piano a Tormenta*). I l'ai paura ch'a crio pi fort che noi.
Celestina. Cousta brava fia, che da doi ani a l'é sola a consoleme e a divide i me sagriñ; sti tre sgnori (*indica 'l Cavajer, 'l Cont e sor Gioan*) nostri vsin ch'a sento 'l tapage continuo e i crii anrabiá ch'ass fan da noi autri, a peulo fé fede dla veritá 'd lon ch'io dio. Decisa a vorei finí una volta cousta vita insoportabil, i ciamo ch'ass provëda e subit. Veui pi nen esse sciava, veui pi nen esse tiranegiá, dissanguá 'd na manera paria. I j averto giá prima: o a le bone o a le mnasse, mia condission present i veui pi nen ch'a dura, son decisa a tut; 'l baril 'd pouver e l'é pront e la mïcia a l'é avisca. Guai se am sforsso a felo sauté an aria! (*siede*)....

E più forte, spettacoloso ancora trovava il finale con questa tirata (1):

Celestina. To regno a l'é finí, foumna triste e crudel! Coust om generos e pien 'd corage, coust cheur franch, nobil e leal da coust moment am aparten për tuta la vita. A l'é al so brass ch'i m'apogio, a l'é 'l so brass ch'am difend. Mie pene a son cessá, i son libera m'intendësto? libera e sciolta da toa tutela e për sempre.
Madama. Im sento a sofoché da la rabia!

Tormenta (*entrando dal fondo*). Madama, la vitura a l'é pronta.
Teresin (*ridendo, al Cavajer e Celestina*). A riva a proposit.
Tormenta (*riconoscendo Celestina e gli altri*). Cosa ch'i vëdo!
Madama. Me car, i souma pers! A l'á giá bele e sposala.
Don Lacrima (*a Tormenta*). La fritá a l'é faita. (*fra sè*). La lapa a l'é finía! Am resta pi nen aut che feme su me fagotin e andemne a.... Gerusalem (2).
Cavajer. Aussa la testa, o Celestina, mostra la toa facia ridenta e tranquilla. 'L piasí e 'l bonheur d'ora anans a faran a gara për ralegrete la vita. Dio ch'a m'a dame la forssa e 'l corage 'd gavete d'ant j onge d'ii to lagosin, at conservrà sempre pi frësca, pi contenta e pi bela; e 'l sol ch'a inlumina le superbe contrá 'd nostr pais, it lo vedras pi nen mach da le fra dle toe fnestre, ma it lo contempleras libera e felice ant' ii camp, e an sui brich dle toe floride tere. (*Cala il sipario*).

Io sono tutt'altro che tenero per l'allegoria, e meno che mai per l'allegoria politica in teatro; e vorrei notare come assai probabilmente errava Federico Garelli osservando a proposito

---

(1) Atto terzo, scena ultima.

(2) A titolo di curiosità: la censura aveva proibito *Gerusalemme*, non aveva voluto nemmeno la generica *Asia Minore*, e aveva imposto a *Don Lacrima* (ch'era Toselli) di andare in una montagna a farsi eremita.

della *Margritin d'e violëtte:* « quanto era lontano ancora dal suo scopo il teatro piemontese » ed affermando che « a questo scopo si avvicinò colla *Guera o Pas?* (1) », e come assai probabilmente invece, pur essendo amendue le produzioni lontanissime dalla missione del teatro, quella che meglio l'adombrava fosse la riduzione della commedia di Dumas, tanto più rilevando il criterio sano e pratico di quella riduzione.

Ma molte considerazioni trattengono dal pronunciare decisa la nota di biasimo a questa allegoria: si può ben lasciar passare la retorica delle frasi ad un'età che nell'eroismo delle azioni superò ogni retorica aspettazione; non si può pretendere da un giorno all'altro una radicale mutazione di forma, chè anzi, a promuovere una innovazione, è necessario sempre un periodo medio di transizione atto a soddisfare retrivi e rivoluzionarii insieme; e poi, capitale attenuante fra tutte, la logica del successo: poichè appunto la fortuna clamorosa, ottenuta da questa commedia quasi esclusivamente pel motivo politico e pochissimo per ragion dell'arte, affermò decisamente il teatro novo, il quale forse senza l'attrattiva di quest'allegoria sarebbe passato inosservato e quindi miseramente abortito. Se si pensa a ciò, in luogo di recarle biasimo, si deve, lasciandone a parte il valore artistico, riconoscere la speciale importanza che nella storia del teatro ha questa *Guera o Pas?*

Del resto anche il Garelli capiva che quello non era un risultato serio, che quella non era la via a battersi. La via nova egli l'accennava di lì a pochi giorni in un quadretto campestre, *La partenssa d'ii contingent per l'armada* (2), dove, approfittando pur sempre del momento politico e non rinunciando alle tirate ed ai fervorini che potevan provocar le chia-

---

(1) Prefazione a *Guera o Pas?*

(2) *Prima*: 24 aprile 1859. — *Gazzetta ufficiale*, 29 aprile 1859. — *La partenza d'ii contingent per l'armada*, quadro campestre in un atto. Torino, Stamperia *Gazzetta del Popolo*, 1882. — *La partenza dei contingenti piemontesi* ecc. Nun. 385-6 del Florilegio drammatico.

mate, già affermava il suo ingegno comico magistrale in un tipo, *Gianpé*, uno scemo storpio, sciancato, gozzuto che vuole anch'egli partir per la guerra ed arruolarsi in cavalleria, scolpito in pochissimi tratti con grande sobrietà ed efficacia; poi, decisa la Tessero ad affrontare malgrado l'età giovanile la *Margritin dle violëtte* (1), si raccoglieva assai tempo in silenzio per ritornare alla luce della ribalta colle armi forbite.

---

(1) *Prima:* 30 aprile 1859. — *Gazzetta ufficiale*, 30 aprile 1859. — *Margritin dle violëtte*, dramma in tre atti. Torino, Stamperia *Gazzetta del Popolo*, 1876.

IV. — Luigi Pietracqua (1)
« Sablin a bala » e « Rispeta tôa fômna ».

Poco più d'un mese dopo la prima rappresentazione della *Compagnia Nazionale Torinese*, si affermava un altro dei maggiorî campioni, ingegno potente, fin allora sconosciuto e vergine affatto di delitti letterarii: Luigi Pietracqua (2).

---

(1) G. C. Molineri in *Gazzetta Piemontese,* 6 dicembre 1881; 3 gennaio 1882; 15 aprile 1884; 14 marzo 1885. — V. Grimaldi *in Gazzetta Ufficiale,* 9 febbraio 1860. — Delfino Orsi in *Conversazioni della domenica*, 7 agosto 1887. — L. Guelpa. Appendice ai *Canti di Stefano Mina* ecc., cit. pag. 253. — De Gubernatis A. *Storia del teatro drammatico.* Milano, Hoepli, 1882; pag. 430, 432. — Marenco L. *Torino letteraria in Torino* ecc., pag. 453. — Molineri G. C. *I teatri* in *Torino* ecc., pag. 493. — P. Orsi in *Serate Torinesi*, 26 maggio 1883. — Diamilla Müller: *Giacinta Pezzana* ecc., cit. — Manno e Promis: *Bibliografia Storica degli stati della monarchia di Savoia,* Torino, Bocca, 1884, pag. 443. — Eugenio Camerini: *Profili letterarii*, Firenze, Barbera, 1878 pag. 358. — Alarni: *I souma viv,* ecc., cit. — Trevisani C. *Delle condizioni della letteratura drammatica italiana nell'ultimo ventennio.* Firenze, Bettini, 1867, pag. 180. — *Gazzetta del Popolo*, 1 agosto 1859. — *Espero*, 8 agosto, 5 settembre 1859. — *Opinione*, 12 settembre 1859. — *Stendardo italiano*, 9 febbraio 1860. — *Ribalta*, 19 gennaio 1886. — *Scena illustrata*, 1 ottobre 1886. — *Gazzetta letteraria*, N. 45 del 1877 e 16 gennaio 1886. — *Gazzetta di Torino*, 11 febbraio 1860, 22 gennaio 1884, 13 gennaio 1886. — *Serate Torinesi*, 10 febbraio 1883. — *La Sesia*, 21 marzo, 15 aprile 1884, 8 marzo 1885. — *La letteratura*, 1 gennaio 1888. — *Gazzetta Ufficiale*, 27 gennaio 1860. — *Gazzetta Piemontese*, 25 ottobre 1873, 5 febbraio 1875, 3 dicembre 1880 24, 30 aprile, 28 maggio 1885.

(2) Luigi Pietracqua è nato a Voghera il 23 gennaio 1832 da Giuseppe e Conti Maria; il padre operaio addetto alla tipografia Sormani in quella città, abbandonò poi Voghera per venire a Torino con tutta la famiglia. La sua vita è assai avventurosa; si potrebbero infatti forse più facilmente enumerare gli uffici da lui non coperti, che quelli in cui mise uno zampino. Giovinetto, a quattordici anni fu costretto ad abbandonare gli studi e si tirò su nelle tipografie; ed era a quest' epoca, nel 1859, proto alla *Gazzetta del Popolo.* Modesto all'eccesso sotto certi riguardi, la sua modestia assume talvolta una fierezza puntigliosa da farlo parere e forse esser superbo. Di ottimo cuore, di gran brio nella conversazione sembrerebbe il carattere più pacifico del mondo e lo è forse; ma s'è impuntato a credersi nato alla lotta, e dovunque ha lottato. Abbandonate le cassette del compositore per prender la penna del pubblicista fu in parecchi, in molti anzi, giornali stimato collaboratore e redattore: alla *Gazzetta del Popolo* stessa, alla *Gazzetta Piemon-*

Era proto nella stamperia della *Gazzetta del popolo*, cieco d'un occhio, venticinquenne. Il suo *monocolismo* non gli aveva impedito di osservare profondamente la vita e rilevare i lati

---

tese, al *Fischietto*. Fondò e ammazzò una quantità di periodici in lingua ed in dialetto, quotidiani e settimanali. Più volte abbandonò Torino per fiutare un'aria più pura in provincia; così fu a Vercelli tre anni, dall'80 all'83 a diriger la *Sesia;* ma sempre ritornò alla capitale piemontese con ardenza di desiderio: ora vi dirige il *Compare bonom*. Una volta preso l'aire, la sua vena non si limitò al teatro piemontese e al giornale; ma esercitossi in versi e in prosa, nell'elegia e nel romanzo, scorrendo la gamma dei generi letterarii: sarebbe ardua cosa — e diciamolo pure, cosa più che inutile, superflua — il ricordare tutta la sua produzione, quale assai probabilmente neanche egli ricorda più, se dobbiamo giudicare da certi meravigliosi salti di cronologia a cui assistiamo in un suo romanzo piemontese: *Lucio dla Venezia*, accanto al quale può ricordarsi l'altro *Don Pipeta l'asilé,* cui dovrebbero far seguito gli innumerevoli altri che pei periodici piemontesi ha disseminato: a proposito dei quali romanzi in dialetto si potrà dire, forse molto recisamente ma pur con molta probabilità di giudicare il vero che fu questo il genere suo più disgraziato; in parte per trascuratezza sua, di certo, ma essenzialmente per la questione di massima. Il teatro italiano ha pur avuto numerosi suoi saggi, tra cui ricordo *La smania dei duelli*, *Il buon nome*, e *La moglie di Paolo* che recitata dalla compagnia Monti al teatro *Gerbino* in Torino il 24 ottobre 1873 vi ottenne gran successo e, dissero, meritato. Tra le sue poesie, dove fa quasi sempre difetto la scorrevolezza, mi parvero degne di special riguardo, fra quelle sparse pei giornali per le strenne, per i numeri unici, per le raccolte, l'*Ana Maria*, *La seira d'ii mort*, *Carlevé verd* ... Privo d'un occhio, butterato dal vaiuolo, coi capelli e baffi setolosi, Luigi Pietracqua non se ne vorrà aver a male s'io dico ch'egli non è un Adone; ma mi piace aggiungere che egli guadagna nella personale conoscenza quanto non ha di piacente nell'aspetto. Gli conciliano l'attenzione affettuosa un raro buon senso, una misura e temperatezza di giudizii che fa curioso contrasto coll'intemperanza dei suoi scritti, determinata dal concetto in lui radicato di assumere colla penna una missione imprescindibile di moralista.

A lavorare procede per i scatti, per entusiasmi subiti, cui fan seguito, pur troppo, dolorosi e lunghi scoraggiamenti: i suoi migliori lavori appartengono ai periodi febbrili della sua attività. Coloro i quali gli rimproverano la trascuratezza soverchia nello scrivere, non sanno che egli è una di quelle indoli artistiche ribelli alla lima, cui anzi la meditazione riesce il più delle volte a guastare ciò che han prodotto nella tensione impaziente dello spirito; la stanchezza che generalmente si nota negli ultimi atti delle sue commedie prova quant'io dico; giunto al terz'atto, incomincia ad assalirlo lo sconforto, e la furia lo preme; consegna il copione, poi lo ritira assai volte sempre per correggere le ultime parti e sempre guasta in luogo di migliorare.

La sua vita famigliare prova del resto che questa inquietezza è dote essenziale del suo carattere. Ammogliato con figli, serba, pur adorando i suoi bambini, gli scatti del *bohemien* e dello scapato: più di una volta gli è occorso di recarsi ad assistere ad una sua *prima* coll'intenzione di fermarvisi quella sera sola, e di stabilirsi poi nella città colla compagnia o magari seguitare i comici nelle lor peregrinazioni per mesi e mesi, dando la stura alla sua vena d'autore, e risuscitando l'antica figura del *poeta della compagnia* Forse a questa instabilità possono aver contribuito le vicissitudini sue famigliari, non troppo cordiali e felici di certo, dove mi pare entrasse perfino di traverso un cappello a tricorno. . . . *glissons*, *n'appujons pas*. . . . Io penso a Garelli, a Toselli, a Pietracqua e mi domando: i fondatori del teatro piemontese eran dunque predestinati?

caratteristici nelle basse classi sociali. Entrò nell'arringo con un intendimento chiaro, netto: il vero, tutto il vero; egli aveva compreso che il teatro popolare si adattava mirabilmente a questo concetto d'arte, ch'egli, nella sua limitata coltura, non poteva aver imparato da nessuno, ma che aveva appreso tutto intero da sè, trovato nel suo organismo, sviscerato nella sua personalità Solo un'utopia — generosa, nobile quanto si vuole, ma pur sempre utopia — gli inceppava la strada, gli annebbiava l'orizzonte: egli credeva, egli crede tuttora, che scopo primo, fine ultimo del teatro debba essere la moralità. Fu quest'utopia che gli fece commettere i maggiori errori, le peggiori concezioni, ad essa si debbono far risalire certi suoi mostruosi parti. E mi posso sbagliare, ma quest'archeologico concetto, riflessosi da lui solo e primo forse su tutto l'insieme, favoreggiato dai critici, accolto con entusiasmo ed esagerato per l'attrattiva lusinghiera della missione generosa da tutti gli autori ed attori sì da essere portato qual bandiera spiegata del teatro dialettale piemontese, deve aver ingenerato in esso tutto quanto le più madornali stecche, la stanchezza, la monotonia, la vecchiaia precoce, e, quel che è peggio, molto spesso, troppo spesso, la falsità.

Sarebbe opera vana oggigiorno portar qui una simile discussione, sarebbe impresa donchisciottesca il dimostrare quanto falsa fosse l'aspirazione del Diderot, che, risuscitando l'antico motto, *castigat ridendo mores,* destinato forse più a presentare una convenzionale banalità che non a sanzionare una formula d'arte, voleva il teatro diventasse cattedra e tribuna. E già fin la signora di Staël al soporifero precetto opponeva che « la morale di un dramma non sta mai nei fatti che espone, bensì nei sentimenti che ispira ». A recare nella questione la sua vera intonazione amena, poichè altra non si merita, ci voleva proprio la finezza toscana di Ferdinando Martini, che, mandando per la salvezza della moralità le signorine a trovarsi un marito, soggiungeva: « Ha mai educato il teatro? La storia letteraria e civile ci insegnano che da Tespi a Paolo Ferrari il teatro

non ha mai educato nessuno. Dopo Aristofane trovo il decadimento di Atene; dopo Plauto quello di Roma; dopo Molière i costumi sfacciatamente licenziosi della Reggenza; dopo il Goldoni l'infiacchimento della repubblica veneta. . . . . ».

Luigi Pietracqua invece scendeva in lizza armato del più sacro entusiasmo, colla profonda convinzione di riempiere una lacuna, di compiere una santa missione: « . . . . *l'educazione nelle masse*. Innamorato del teatro, egli scrive, fin dai miei primi anni, ebbi sempre in mente che questo debba essere potente mezzo di civilizzazione dei costumi. Sul palcoscenico, laddove tutta si concentra l'attenzione di mille e mille spettatori, i più sani principii di morale si assorbono quasi insensibilmente, meglio che in qualunque libro: là il cattivo marito scorge la povera moglie ingiustamente maltrattata, abbandonata, sofferente, e fremendo per tanta sua malvagità, ei farà i più generosi sforzi onde correggersi; là l'inesperta donna osserva le terribili conseguenze di un fallo; là i viziosi e i ridicoli continuamente si trovano flagellati dall'inesorabile sferza del poeta; là di viva luce risplende la sublime ma spesso ignota virtù del sacrifizio, ed i cuori ne palpitano, e gli occhi s'empiono di lagrime; là infine, anche il più protervo, rapito dal fascino d'una commovente azione, sentesi irresistibilmente attratto ad applaudire alla virtù, quella virtù che egli, fuori del teatro, cinicamente derideva e sprezzava! — E dopo tali considerazioni chi non esclamerebbe che nobile e santa è la missione del popolare poeta comico? — Ed è precisamente dopo aver ciò esclamato ch'io mi spinsi ardito a tentar la prova . . . . lieto se un giorno, deponendo la stanca penna potrò dire: — Per me cadde una virtuosa lacrima di pentimento dagli occhi d'un traviato [1] ».

Ecco per me, di fronte a tanta mia differenza di opinioni, l'attenuante: se proprio a questo concetto si deve la produttività

---

(1) L. Pietracqua in *Prefazione* a *Sablin a bala*, Torino, Stamperia *Gazzetta del Popolo*, 1862.

drammatica del Pietracqua, non gliene dobbiamo saper troppo male, a quell' idealismo. Poichè ci diede uno scrittore potente, un maestro, che si rivelò, segnando arditamente, senza esitazioni la sua via.

Il maestro si mostrava di già, quasi provandosi, nel suo esordire: così nella *Famia del soldà* o *la Carità sitadina* in certe situazioni vibrate, in certi ardimenti di caratteri come *Monsù Lira*, cinico e villano seduttore comprator di bellezze, *Beta*, lurida mezzana, *Savata*, apoteosi morale dell'infermità fisica, e dove era ancora pel metodo meccanico una ribellione a tutto ciò che fino allora era convenzionale (1); nella *Gigin*

---

(1) *Prima:* 26 maggio 1859. — *La famia del soldà*, commedia in tre atti. Torino, Stamperia *Gazzetta del Popolo*, 1862. — Guardisi, tra l'altre, una scena (I, 3.a) dove *Lira* sta combinando con *Beta* il modo di far cader nella sua rete la bella *Rosin*, e il loro colloquio è ascoltato da *Savata*, il buon ciabattino gobbo, che lavora al suo deschetto.

« *Lira.* (*a Beta*). Eben, l'eve parlaje a Rosin?
« *Beta.* Si, ma l'é dura!
« *Lira.* Ai fa nen. N'hanne sempre 'd fondi?
« *Beta.* I chërdo che 'd no! Son miserabil come San Giob! Quand a l'abio fini cola
« poca farina d' meglia, i sai nen com' a faran a mangé!
« *Savata.* ('M piasirija tant savei. . . .) (*ascolta*).
« *Lira.* L'eve diilo a chila, che gnun na savrá d' gnente?
« *Beta.* L'hai dije tutt. E che chiel l'avria perdonaje côi ses meis d' fit ch'ai devo, e
« daje subit sent lire ans la paciara. . . .
« *Lira.* Anca dosent!
« *Beta.* L'hai dije che con coi dné li a podija provëde a tuti i so bsogn, senssa esse
« obligá a fessne presté. . . perché ass fa sempre presté quaich sold da mi
« salo! . .
« *Lira.* E chila?
« *Beta.* Eh si! chila a l'é gofa! Ai veul bén a so Carlin, a l'ha certe idee! a sa bén,
« neh?
« *Lira.* Veul di gnente! seguité! seguité!
« *Beta.* E a la lunga. . . .
« *Lira.* A dev casché!
« *Savata.* (Ah birbon) (*forte involontariamente*).
« *Lira.* (*volgendosi verso Savata*) Cos! jielo?
« *Savata* (*canta battendo la suola*) Ah, birbon, disija Fricassa,
« Ah birbon! t'am la pagherass!
« E ant côl mentre sla testassa
« Ai cascavo i patarass!
« *Lira.* Côl aso a canta! Fé dunque 'l possibil, Beta. . . .
« *Beta.* Ch'a lassa fé da mi!

a bala nen, che ebbe un gran successo, nonostante la povertà dell'intreccio, per l'assorgere di certe figure, quali l'inveterato incurabile ubbriacone *Tomà*, il cinico barabba *Gioanin*, perfino quella macchietta dell'*ebreo feramiù*, a veri caratteri umani di già psicologicamente e fisiologicamente studiati e resi (1);

« *Lira.* E speteve 'na bela vesta.
« *Beta.* Va bin! va bin. . . .Magara dco. . . . chiel l'é sgnor.. . . a sa bin. . . . chiel « a peul. . . . un bel fassolett për la duminica. . . .
« *Lira.* Si, si! d' coi lá color portugal!
« *Beta.* Giusta, bravo!
« *Lira.* L'avreve tutt! fina un faudal!
« *Beta.* Eviva! . . . E Rosin l'é nostra!
« *Savata.* (Ah gramassa) (*forte c. s.*).
« *Beta.* Coma?
« *Savata.* (*canta c. s.*). Ah gramassa d'una masca,
« Veusto feme disperé!
« Buto mach le man an tasca,
« Si ch'it fas lontan troté!
« *Beta.* Côl macaco a l'avia sburdime. . . . . ».

(1) *Prima*, 21 luglio 1859 — *Gigia a bala nen*, commedia in tre atti. Torino, Stamperia *Gazzetta del Popolo*, 1862. — *Rivista contemporanea*, 1859, IV. — *Gazzetta Ufficiale*, 9 febbraio 1860. — *Gazzetta Piemontese*, 6 dicembre 1881 — Come esempio di dialogare si può vedere questo brano (II, 2) dove *Tomá* e *Gioanin* licenziano le comari che ronzano in casa:

. . . . « *Tomá* E certe *Madame* da soffiëtta ch'a vado a trasporté ant un autr post 'l so *concistorio*, ch'a vado a fé le gabele aut un autr uss, perché ant mia famia gnun a dev ficheje 'l nas.
« *Sablin.* Ma. . . .
« *Tomá.* A l'é paria, Madama
« *Sablin.* Oh! i vorria vëde. . . .
« *Tomá.* A l'é bel e vedú.
« *Sablin.* I son ofeisa. . . .
« *Tomá.* N'ai tant piasí.
« *Sablin.* I son capace. . . .
« *Tomá.* D' cosa?
« *Sablin.* D' pi nen buteje i pe ant soa ca
« *Tomá.* Oh! che bela grassia ch'a saria.
« *Sablin.* E i lo farai.
« *Gioanin.* L'ai paura!
« *Sablin.* Oh! s'i lo farai.
« *Tomá.* Ma chila a fará benissim.
« *Sablin* E ciareja (*per partire*).
« *Tomá.* Ciareja.
« *Sablin.* Ma im chërdia nen. . . . (*ritornando*).
« *Tomá.* Torna!

nelle *Sponde del Po* (1) rivolta d'un vivo sentimento democratico, ma servile nell'andamento ai precetti romantici; nelle *Sponde dla Dora* (2), infelicissima come intreccio, una perfezione

---

« *Sablin.* No! ma....
« *Tomá.* E bin?
« *Sablin.* Ma a son mach le montagne ch'a s'incontro nen! E un' avsina a l'é nen un « can! E mi soa nëvoda i la conosso gnanca, i la guardo gnanca! E mi d' soa ca « i n'ai nen bsogn, përché i l'ai la mia! I l'ai me omo.... E mi d' despiasi i l'ai « mai fane a gnun. Oh! ma ai fa niente. Tuti i group a veno al pento! *Chi sta « bene non si muove!* E a vnirà l' dí ch'a saran obligá a ciameme scusa, përché mi « son una brava foumna! E gnun, gnun a peul flatesse d' mi! E s'i peuss fé 'd « piasí i son mai tirame andaré. Ma quand ch'am trato mal, i son una bestia! E « a vedran! vedran chi ch'a l'é Sablin!..........».

(1): *Prima:* 30 luglio 1859. — *Le sponde del Po,* dramma in tre atti .Torino, Stamperia *Gazzetta del Popolo*, 1862.

(2) *Prima:* 6 settembre 1859. — *Le sponde dla Dora*, commedia in tre atti. Torino, Stamperia *Gazzetta del Popolo*, 1862. — *Espero*, 5, 7 settembre 1859. — Qui cresce a dismisura l'imbarazzo della scelta per riportare. È abilmente intrecciato il motivo politico — l'interesse di tutti per la guerra — col motivo amoroso — il matrimonio della figlia di *Pero* e di *Ghita* che sta sfumando per pettegolezzi; — sfondo il fiume dove le lavandaie lavano, diguazzano, sbattono la biancheria; sul davanti un parrucchiere all'aria aperta affila i suoi rasoi; *Ghita* stende la biancheria, aiutata da *Pero* che però bada più che altro alla discussione politica col *pruché* (I, 2).

« *Pero...* L'eve vedulo 'l *Fischietto?* (*al pruché*).
« *Pruché.* Col 'd giobia?
« *Pero.* No, col 'd saba...
« *Pruché.* Si, ch'i l'ai vdulò.
« *Pero.* Eh? che significato!!
« *Pruché.* Senssa caricature!
« *Pero.* A l'han barbaje la bigieuja!
« *Pruché.* E lolí quaicosa a veul dí!
« *Pero.* Mincion!
« *Ghita.* (*chiamando forte*) Pero!
« *Pero.* I vad! — As dis ch'a fussa un capo d'opera...
Pruché. Una satira...
« *Pero.* Ma propi 'd cóle da cicolaté.
« *Pruché.* E la spiegassion ch'a j'era ant la pagina veuida! As dis ch'a jera un autar con « la patria ansima!
« *Pero.* Dev esse stait cosí bel da vëde!...
« *Pruché.* Figuromse!
« *Pero.* Ma s'a l'an sganfala, a l'é segn...
« *Pruché.* Ch'a j'é quaicosa an'aria!...
« *Pero.* Quaicosa 'd gross...
« *Ghita.* Pero! Pero!
« *Pero.* Eh! — I vad! — Sossi i lo furmioma nên parcî!
« *Pruché.* Venta ch'i bogio!

invece come fedele pittura di costumi e d'ambiente, e dove per questo riguardo tutto il primo atto spira una così meravigliosa naturalezza e freschezza da richiamare alla mente, e forse senza scapito, le migliori scene delle *Baruffe chiozzotte*; finchè, segnando sempre nella via un qualche miglioramento in ognuna di queste pietre migliari, il maestro venticinquenne si affermava in tutta la sua grandezza, in tutta la sua potenza — quale non fu da lui più mai superata e forse eguagliata, in modo così complessivo almeno — colla *Sablin a bala* e con *Rispeta tôa fômna*, studio quello più profondo ed originale della natura umana, dimostrazione questa di una conoscenza più acuta della sceneggiatura e dell'effetto.

L'intuizione della scuola positiva, l'indipendenza dai vecchiumi romantici è chiara nella *Sablin a bala* (1). La stessa apertura era un ardimento, una novità.

« *Pero.* Ch'is armo !
« *Pruché.* Ch'is dago ardriss . . . bombe e canon ! . . .
« *Pero.* Pistole e trombon ! . . .
« *Pruché.* E giú ! . . .
« *Pero.* Giú 'd fliná da borgno ! — Sa, cos j elo da fé, Ghita ?
« *Ghita.* (*dal fondo*) A j é da cheuje, da stende; j é sent cose da fé ! — E ti t'stas lá
« con col ciaciaron a fé la politica . . .
« *Pero.* Fa 'l piasí ! ti it sas nên . . .
« *Ghita.* Ciapa sí, giutme a pieghé sto linseul !
« *Pero.* Dá sí ! . . . Cost a l'é un fiamengo linseul !
« *Ghita.* Lo chërdo !
« *Pero.* Bona teila (*al Pruché*) I plenipotenssiari a son giá riunisse ! . . .
« *Pruché.* Oh lo sai !
« *Pero.* Andaroma a sente lon ch'a san dí coste sgnore conferensse . . .
« *Pruché.* A guardran 'd taconela ! . . .
« *Pero.* I chërdi ch'as peussa ? . . .
« *Ghita.* Ten su ! (*ripiegando il lenzuolo che l'altro lascia quasi cadere*).
« *Pruché.* Second . . . Forse si, e forse no.
« *Pero.* L'é lon ch'i dijo dco mi . . .
« *Pruché.* Chi la veul cauda, chi la veul freida ! . . .
« *Pero.* Un cria, l'autr a bestemia ! . . .
« *Pruché.* Un a parla alman, l'autr ingleis, un autr turch !
« *Pero.* Gesus ! che tôjro ! (*lascia cadere il lenzuolo*) . . . ».

(1) *Prima:* 22 ottobre 1859. — *Rivista contemporanea*, 1859, IV. — *Pungolo*, ottobre 1859. — *Perseveranza*, ottobre 1859. — *Gazzetta Ufficiale*, 9 febbraio 1860. — G. PEZZANA in *La Letteratura*, 3 dicembre 1886. — *Sablin a bala, misteri d'un pruché,* commedia in quattro atti. Torino, Stamperia *Gazzetta del Popolo*, 1862.

Siamo nell'interno della bottega del parrucchiere *Medéo*. Egli, mentre serve di barba e di parrucca i suoi avventori, non si lascia sfuggir l'occasione di decantare l'abilità e la fortuna della figlia, *Sablìn*, ballerina, che gode adesso il suo *quarto d'ora* di celebrità e di ricchezza specialmente in grazia d'un ricco ed esperto adoratore, *'l cavajer Stouffion*. Il traviamento facile e prospero oramai annebbia il senso morale di quella famiglia, di *Medéo*, della moglie *Gioana*, della figlia *Sablin*, ma è un procedimento inconscio; l'apatía crassa di chi si trova bene e si crogiola nel sucidume dorato non lascia loro luogo al pensare; anzi dal riflettere rifuggono, perchè sentono come un vago presentimento che la riflessione toglierebbe loro quella tranquillità di coscienza, necessaria a chi vuol viver bene, nella soddisfazione completa della felicità materiale. Così *Medéo* abbandona ogni idea di dignità, soffoca ogni antico sentimento onesto: la delicatezza oramai è un mito: un dio solo resta, il denaro. Egli crede il suo un semplice positivismo di fronte all'idealismo del mondo, e sorride di scherno alle ammonizioni di *Garbagli*, il giornalista onesto, una volta innamorato di *Sablin*, il quale rifiuta di vendergli la sua penna e se ne offende:

« *Garbagli*. Salo nên che lon ch'am dis adess, a l'é un insult per mi?
« *Medéo*. Insult! Smonje de dné a l'é un insult? Mi vodria ch'a m'insulteisso tuti i
« moment!
« *Garbagli*. Un insult! Se a tuti i canton jé na botega, com a disia col sgnor; se
« j'omini d' cheur a son rair; ch'a sappia ch'a venta calé bin bass, ch'a venta am-
« pautesse ben per trové d'omini cosí vilissim ch'a sio capace d' vende l'ingegn e
« la cosciensssa! Ch'a sappia che col pass lí mi l'hai ancora nen falo, né mai i lo
« fareú!... Ma i torno a dijlo: ch'ass pia guarda d' felo chiel! Ciarea! (*parte*).
« *Medéo*. Pover bagná! N'a treuvo sent giornai ch'a diran lon ch'i veui mi, mo-
« strandje d' coste giaunette! (*leva di tasca un pugno di monete e le contempla*).
« Ecco lon ch'a fa bougié 'l mond!... Sossi a val tutt... Cosa sonne mai le
« ciance 'd costi disperá, ch'a fan nen autr che prediché la moral, la virtù, l'onor?...
« E antant a batto ij trantadoi! 'Na pëssiá d' coste giaunette, d' coste rotondine, e
« tutt a cambia!... Ma!... dco mi, quand ij tirava vërde i fasia 'l malavi.... i pen-
« sava a la virtú.... Ma adess.... Medéo!... ti t' bestemmie? Ti t' ses gram com
« la pest!... Oh gnanca per le scatole!

E s'it veule fé d' profitt,
Marcia sempre, e tira dritt! (1)

---

(1) Atto I, scena 3.ª

Ma egli, *Medéo*, non riesce poi a comprendere, nell'accecamento suo, e rimprovera il cinismo di suo figlio *Tromlin*, che è bensì malvagio, ma vede tutta la sua malvagità e si avvoltola nel fango sapendolo: *Tromlin* si leva, cupamente, foscamente vibrato, forte, tutto d'un pezzo, di fronte agli organismi incerti, deboli, vacillanti, così nel bene come nel male, di tutti i suoi, di *Medéo*, di *Gioana*, di *Sablin*. Ed il carattere fila sempre logico, diritto, nelle poche scene in cui ha parte, ma grandeggiando. Fin dal primo atto, quando ritornando dopo una lunga assenza per orgie alla bottega del padre, trova qui la zia *Pinota*, ch'è venuta a richiedere a *Medéo* una somma, fattasi imprestare da *Tròmlin* in nome del padre:

Medéo. Bravo! D' bele consolassion ch'it sas deme!
Tromlin. Oh! fa 'l piasí.... (*incamminandosi a destra*).
Medéo. Dova vastu?
Tromlin. A deurme....
Medéo. Ma s'a l'é dí!
Tromlin. Cos' ai falo? L'ai nen durmí sta neuit....
Medéo. E dov' sestu stait tutta la neuit?
Tromlin. Për lí, an brando con j'amis....
Medio. Bravissim! bravissim!
Tromlin. Lá, sciau! andarai an ciesa a di 'l rosari....
Medéo. Côi amis che t'has ti a son d' birbe.
Tromlin. E i galantom venne forse con mi?
Medéo. Perché t' regoli mal.
Tromlin. (*sbadigliando e stirandosi*) Oha!
Medéo. Va, va a durmí.
Tromlin. A l'é mei (*via*)....(1)

Sablin precipita: con lei l'onore suo e della famiglia: alla offerta del *cavajer Stouffion* di dar loro un alloggio sontuoso, essi assentono mollemente vigliacchi, senza il vero coraggio di sentire ed abbracciar la colpa, ma pure senza esitazione, inconscii, spensierati. E *Medéo*, così scendendo la china del vizio, nell'annichilimento di ogni dignità, abbandona per sempre la sua modesta bottega, e la vuole, con stupido fasto di generosità, regalare al garzone *Piumin*:

(1) Atto I, scena 6.ª

Medéo. Piumin!
Piumin. Monssú?
Medéo. Anginoite!
Piumin. Eh?
Medéo. Anginoite. subit!
Piumin. Anginojomsse subit (*s'inginocchia*).
Medéo. D'ancheui monssú Medéo at fa padron d' soa bottega, et at dá la sôa santa benedission.
Piumin. Grassie...
Medéo. Cria: Eviva monssú Medéo!
Piumin. Eviva monssú Medéo!
Medio. L'om pi generos d' côst mond!
Piumin. L'om pi generos d' côst mond! (*fine dell'atto primo*). (2)

E l'atto secondo ci presenta i *mantenuti*, goffamente ignari delle loro viltà. Ma di già stanca, umiliata è *Sablin:* non sono però le parole elevate ma per lei — sarebbe troppa malignità l'aggiungere, « anche per noi »? — soporifere del giornalista *Garbagli*, è l'insulto cinico del fratello *Tromlin* che la fa sussultare: la scena, questa, capitale del dramma:

Tromlin. Mi veui finí parei d' ti... Ansem a ti. Valo pa bin adess për ti? Eh! ch'a vada bin për tuti, donca... S'it vnirass a tireje vërde, ij tirroma vërde anssem! Ma adess godoma ansem. Dame dë dné!
Sablin. Sporca nên côl cussin!
Tromlin. Eh! a son giá pagá. Dame dë dné!...

e al rifiuto di lei:

Tromlin. Veustu ch'it buta le man adoss, Sablin?... (*cupo*).
Sablin. Sta andaré!
Tromlin. Ij buto né sal né euli, mi.. (*per afferrarla*).
Sablin. Lassme sté! lassme sté! (*sfuggendogli*)
Tromlin. Mandeme via mi? Ah! povra fia.
Sablin. Guarda ch'i crio!
Tromlin. Cria pure! L'hai pa paura mi (*afferrandola*) Cria pure, cria!...

alle strida di lei accorrono la madre ed il *cavajer* protettore, che rimproverano e minacciano il brutale fratello:

Cavajer. Strasson!
Tromlin. Côm' a dirá, sor cavajer!
Cavajer. Miserabil! vissios! piên d' superbia!
Tromlin. Sí sgnour.

---

(2) Atto I, scena 10.ª

Cavajer Guai a ti, s'it vëdo ancora ant costa cá.
Tromlin. I vnirai fin ch'am fa piasí.
Gioana. Ma tas, Tromlin!
Sablin. Ch'a scôta, cavajer...
Tromlin. S' cherdlo ch'i l'abbia paura d' chiel mi?
Cavajer. A l'é 'na vergogna! Lo manteño a fé gnente, lo cario dë dné, e chiel...
Tromlin. Fin adess i l'hai ciamaje gnente a chiel!
Cavajer. Ma chi ch'a paga son mi! Chi elo ch'at manten tí e tôa famia? I son mi...
Tromlin. Chiel?!...
Cavajer Sí, mi!
Sablin. Për caritá, cavajer.
Gioana. Tromlin, va via!...
Tromlin. A l'é vera! Ebin: ch'a pia i so dné (*gli getta lo scudo*).
Cavajer. Côme? Ah! birbon... (*per avventarglisi*).
Tromlin. Ch'a staga andaré, desnó lo sfido con un pugn sul nas.
Sablin. Fratel!
Giaana. Tromlin!
Tromlin Andaré dco vojautre! Tocheme nên, perché l'hai vergogna d'apartene a vostra famia. A l'é vera; chiel a paga; chiel a l'é 'l padron! E mi veuí ch'am casca j' onge, se i butto ancora i pé ant côsta ca! I riconosso ch'i son stait disgrassiá per esse ná ant 'una famia capace d' vendsse ontosament a un aso cariá dë dné parei d' sor cavajer...
Cavajer. Ah! (*c. s.*)
Tromlin. Sta andaré! Ma le assion son perssonai! I l'ai avú tort fin' adess a nen pensseje! Im son anciôcame, i l'hai battú la lorda di e neuit per nen sente l'onta d' mia condission... Ma chiel, om vil e stupid, chiel a l'ha rinfaciamla côl'onta! E chiel a l'ha fait bin, e i lo ringrassio! Mi i la sento e i la sento profondament côl'onta. E vojautre dësmentié d'avei avú un fieul e un fratel; perché Tromlin a l'ha pi gnuñe famíe, Tromlin a va a travajé (*corre via*) (1).

Scoppia subito la tempesta: il *cavajer* è stufo di tenersi questa gentaglia per casa, mentre vorrebbe godersi solo la fanciulla, *Sablin* si vergogna del suo disonore; e la situazione è dipinta da *monssú Mania* con un tratto di buon senso borghese: « a jé rubataje l'erbo dla cucagna! » Torneranno dunque, per necessità più che per volere, alla virtù:

Sablin (*piglia per mano i genitori*). Ch'a veño sí; ch'am dago man tuti e dôi. Ch'am giuto a tireme su... Lor a saa bin chi c'ha voria feme rubatté? Ebin! mi i dësmentio tutt; ma scapôma. (2)

Ma quella stessa debolezza che li ha fatti cadere, vili di fronte alla loro modesta esistenza virtuosa, quella stessa debo-

---

(1) Atto II, scene 5ª e 6ª.
(2) Atto II, scena 9.ª

lezza che li ha ricondotti alla onestà, vili incapaci di adagiarsi nella esistenza sontuosa del vizio, quella stessa debolezza molto più facilmente li rende titubanti, vacillanti, turbati, melanconici, irati nella virtù, a più forte ragione vili nella miseria squallida che subentra. Il carattere forte invece di *Tromlin*, come inveterato cinico nell'orgia, così è vigoroso, sostenuto, risoluto nel lavoro. Anche qui chi prende le mosse all'accasciamento è *Sablin*, carattere più fiacco perchè già risultato di due caratteri fiacchi, i genitori; *Sablin* a cui però la gioventù dà ancora una spinta d'iniziativa, mentre *Medéo* e *Gioana* sono troppo deboli per deliberare e s'acconciano sempre al fatto compiuto. Così *Sablin*, quando le ricompare davanti una sua compagna della scuola di ballo, e fa balenare ai suoi occhi un miraggio splendido di serate gioiose, di telette mirabili, di gioielli abbaglianti, di applausi entusiastici, di adoratori ricchissimi e fedeli, *Sablin* accetta, per ebbrezza improvvisa e quasi convulsa, accetta le nuove proposte del *cavajer Stouffion* e fugge a Venezia. Giusto in quel punto *Pinota* e *Garbagli* venivano a congratularsi per la buona risoluzione presa da *Medéo* e promettevano il loro soccorso: finalmente un raggio di sole spuntava sull'orizzonte oscuro. E *Medéo*, che oramai aveva accarezzato un sogno novo, quello della riabilitazione felice e lo vede dileguare, *Medéo* trova per la prima volta allora nel fondo del suo cuore un profondo sentimento umano che repente s'infrange, e disperato cade fra le braccia degli astanti.

È una freddissima, triste sera d'inverno, negli ultimi giorni di carnevale; folate turbinose di neve pare penetrino agghiacciando la scena. *Piumin* — nella bottega regalatagli da *Medéo*, ma che gli è costata più del valore stante i molti arretrati di fitto da pagarsi — *Piumin* pensa con rammarico ch'egli costretto al lavoro non può godere la gioia pazza dei festaiuoli. Ogni volta che s'apre l'uscio della bottega, giungono raffiche di neve, turbini di vento gelato e le voci roche ed i sciocchi saluti delle maschere noncuranti il tempo birbone. E *Piumin* pensa a quei balli dorati ch'egli non ha mai veduto, e, nonostante la fred-

dezza di *monssú Mania*, e malgrado lo scetticismo e le tirate di *Garbagli* contro il ballo, egli sogna ad occhi aperti: è un quadretto di genere:

Piumin Lá, an mes a tute côle bele t te bin tiflá, bin profumá, bin ansavoná! Si j' é 'na bionda con dôi eui bleu; lá una bela neirassa con dôi ojass neir, viv, ch'a smio steile; pí an lá una bele pcitiña tutta grassiosa, tutta contenta; pí an lá un diavolett ch'a rii sempre, mostrand una fila d' bei dentin d'avorio... E ch'a serno, padroni, ch'a soasisso e ch'a balo! E zon, e zon e zon! Ah! diccio, l'é pro bel. (1)

Ed è qui, a questo punto che *Medéo*, insultato dalle maschere, assiderato dal freddo, estenuato dalla fame, viene a cadere sfinito nella bottega di *Piumin:*

Medéo. (*avrà fatto ogni sforzo per sostenersi, ma la sfinitezza lo vince, e cade quasi in terra, donde si trascina a stento verso il braciere*).
Piumin. Monssú Medéo! Ma chiel a sta mal!
Medéo No... no... gne .. gnente .. (*battendo i denti*) ma... mach un po' d' freid!... e un... po'... po' d' de... debolëssa!
Piumin. Mio Dio! (*lo ad gia sopra una sedia presso il fuoco*).
Medéo. Oh! Piumin.
Piumin. E bin? Ch'a fassa coragi! I son sí për agiutelo!
Medéo. (*vorrebbe parlare e sorridere: ma ad un tratto dà in uno scoppio di pianto*).
Piumin Oh! monssú Medéo, ch'as sagrina nen parei.
Medéo. A l'é da jer c'hi l'hai lë stomí veuid!

Egli non ha più casa, non ha più famiglia; la sorella, che avrebbe potuto venirgli in soccorso, è morta; il figlio è andato in cerca di *Sablin;* la moglie è moribonda all'ospedale; ed egli non ha trovato lavoro e la morente gli ha detto:

Medéo... stamatin a l'ha dime: Medéo, i l'avria tant piasí d'un portugal... Ma si! i portugai a côsto magari d' pi d' dôi sold ant côsta stagion! E mi l'hai ancora nen poduilo porté! .. (2)

E qui ancora, da *Piumin*, capitano, non sapendo dove rivolgersi, *Tromlin* e *Sablin* che arrivano da un lungo viaggio, odisséa di patimenti, di malattie, d'obbrobrio; qui, di ritorno dall'ospedale, li trova *Medéo:*

Medéo. (*vedendo i suoi figli resta estatico, indi alzando le braccia manda un grido*) Ah!..
Tutti. Medéo!

---

(1) Atto IV, scena 2.ª
(2) Atto IV, scena 5.ª

Sablin. Papá!
Tromlin. Ciau, papá!
Medéo. Sa... sa... Oh! oh! i me fieui! i me fieui!... (*si getta piangendo dirottamente nelle loro braccia*). Tutti e dôi! Tutti e dôi ancora sí con mi! Mi ch'i chêrdia d' aveive perdú!
Sablin Pover papá!
Medéo (*baciandola con effusione*). Ma it ses propi ti? propi la mia Sablin!?
Sablin. I son staita una grama fia.
Medéo I sôma stait tutti gram.
Tromlin. E mama?
Sablin. Ah! si? E mama?...
Medéo (*tremando convulsivamente, e come fuori di sè*) Mama?
Sablin. Si... E ben?...
Medéo. (*nel più profondo dolore*) Mama?!
Sablin. Ma parla...
Tromlin. Parla, papá!?
Medéo. (*con voce cupa e disperata*) A l'é morta!!
Tutti. Morta??
Medéo. (*c. s.*) Morta, senssa ch'i i l'abbia poduje porté un portugal da ristoresse; morta senssa ch'i l'abbia saraje j' eui; senssa ch'a l'abbia podú basé i so fieui! (1)

Ed a far grazia ai lettori di quel che segue — da questa *prima batterella*, quando gli attori incominciano a preparare il semicerchio finale fino all'estrema battuta dove *Medéo* adatta con riguardosa compunzione il viso alle ultime parole riprendenti come nei vecchi drammi il motivo del titolo, *Sablin a bala!* e le accompagna con un inchino al pubblico e una mezza piroetta a destra verso la prima attrice, lesto poi a dare il segnale dell'arretrarsi per sottrarre sè e i compagni alla minaccia del telone precipitante — mi move una considerazione di cui mi si vorrà tener conto nel credito della mia generosità. Chè questo finale così melodrammatico ed agghiacciato è dovuto all'utopia governante l'autore, è la più chiara condanna della tesi mascherata cosi malamente. Di lì si potrebbe assorgere a rilevare i difetti del dramma: i ferravecchi del romanticismo sentimentale annacquato, che fan capolino malgrado loro. La Provvidenza, che si giova d'un male vicino per procurare un problematico bene lontano, e che per arrivare alla riabilitazione di *Sablin* ha bisogno di passare sopra due o tre

(1) Atto IV, scena ultima.

cadaveri e di provocare le picchiettate del vaiuolo per condannarla alla virtù forzata, così poco meritoria, tanto è passiva; quel soggettivismo cronico, che ha bisogno di adagiarsi tratto tratto nelle lunghe battute di *Garbagli*, dove si vorrebbe fare l'apoteosi della virtù e si riesce più che altro ad uno sfogo sonnolente dell'egotismo, tanto ci si vede il novellino che proclama tutti i momenti la nobiltà e l'incorruttibilità del poeta, la forza della poesia; e in mezzo lo scopo morale assiso e magari sdraiato che dovrà far « cadere tante lacrime dagli occhi di tanti traviati » commossi sulla profondità del fato, che il vizio punisce ma con misericordia, che la virtù protegge ma alla larga senza compromettersi: ecco dove mostra le corna, l'idealismo romantico.

Ma il Pietracqua, come tutti gli artisti veri, è un profondo osservatore, un violento adoratore della natura; perciò il suo studio dal vero, la sua costante preoccupazione del reale si fanno strada anche attraverso gli impacci della scuola. E questa inconscia violenza, che il vero fa alla maniera romantica tanto più evidente quanto più coscienzioso è l'artista e quanto più volgiamo alla morte del romanticismo e si intuisce l'evoluzione, è notevole nel Pietracqua in quei punti specialmente che non gli paiono cardinali della sua concezione, dove non si ripromette insegnamento alcuno, dove può abbandonarsi a scrivere come l'osservazione gli « detta dentro »: brevi scene talvolta, poche battute che recano il tono esatto, aprono l'ambiente e lo rivelano tutto quanto; personaggi, tipi secondarii nell' intenzione dell' autore che grandeggiano invece pel vero, appunto perchè trascurati, indipendenti dai grandi canoni, e che sono perciò tutti lieti di potersela sgaiattolare per la loro via naturale, senza esser soggetti a seguire le rotaje intricate, piene di risvolti e di andarivieni, che il *Deus ex machina*, la Provvidenza, s'è preso cura di tracciare pei protagonisti suoi apostoli; senza aver per compagno e mentore quel noioso soggettivismo che spesso vuol fermarsi per aver tempo a dichiarar le sue professioni di fede; e senza il fastidio e la preoccupa-

zione di tener sempre guercio l'occhio a guardare in fondo a quel cammino ineguale un sole vinoso o una luna giallastra che son poi la morale; ed allora questi caratteri di second'ordine, gioiscono della loro libertà, tanto più raffrontandola alle pastoie che incatenano i loro fratelli maggiori cui non invidiano affatto la preferenza, e badan solo a non offendere un Dio, la verità, e da questo fervido sole riscaldati crescon su rigogliosi di forza e di salute e finiscono per trovarsi così grandi da lasciarsi molto al disotto i fratelli prediletti, intisichiti e rachitici per le troppe cure, i soverchi scrupoli, le effeminate moine onde li hanno attorniati quegli educatori troppo zelanti, provvidenza, soggettivismo, morale, bravissima gente in verità ma che i discepoli, vista la riuscita, prenderebbero ora volentieri a pedate... salvo il debito rispetto.

Questa, a me pare, la fisionomia delle commedie di Luigi Pietracqua: quale più, quale meno. Così meno inquinata la *Sablin a bala*, dove non solo i secondarii, ma anche i tipi principali *Medéo* e *Sablin* riescono molto spesso a galla, se non proprio incolumi, dal diluvio universale.

Più notevole invece è questa dannosa influenza nel dramma in quattro atti: *Rispeta tôa fômna* (1) e questa osservazione mi risparmia di narrare partitamente l'intreccio, che è un vecchio motivo romantico, anche a non voler rilevare le più immediate parentele con certi noti drammoni come la famosa *Maria Giovanna o la famiglia del beone* del Dennery di lagrimevole memoria. C'è una giovane donna, *Maria*, sposa ad un operaio *Giovan* d'animo buono ma traviato dalla compagnia degli amici; la moglie trascurata s'addolora per sè e pel suo bimbo ammalato, ma non cessa perciò d'amare il suo sposo, ed anche quando le si presenta un ricco giovanotto, *Eugenio*, che fu il suo primo amore, a cui s'era promessa nelle condizioni fiorenti della sua famiglia, essa rifiuta d'accoglierlo e trin-

---

(1) *Prima:* 28 dicembre 1859. — *Gazzetta Ufficiale*, 13 maggio 1861. — *Rispeta tôa fômna*, dramma in quattro atti. Torino, Stamperia *Gazzetta del Popolo*, 1876.

cera la sua onestà sotto l'egida della culla innocente. Poi, proprio quando l'orizzonte si rasserena e *Giovan* riconosciuti i suoi torti ritorna pentito alle braccia della donna sua, le comari invidiose e gelose, che han saputo di quell'antico amore e non sanno o non credono al nobile tratto di *Maria*, insinuano i sospetti nell'animo del marito, il quale acciecato dall'ira, ingannato dalle apparenze si scaglia furioso sulla donna e poi l'abbandona per sempre, ricacciandosi nelle lordure e nel vizio, abbrutito ogni giorno più; e solo quando una voce gli grida, potente e soverchiante l'annebbiamento della sua ubbriachezza, che la moglie sua muorsi all'ospedale, soltanto allora risvegliasi dal torpore della mente e del senso morale, e corre al letto di lei per chiederle perdono. Ma è tardi: *Maria* è morta!

Basta porre l'occhio sopra questo nudo schema dell'intreccio per convincersi di quanto errasse l'egregio critico drammatico della *Gazzetta di Torino*, prof. D. F. Botto — la cui morte fu, come tutti sanno, un doloroso episodio della vita giornalistica — quando scriveva: « il signor Pietracqua, il signor Zoppis, il signor Garelli non aspirano, che io mi creda, all'onore di riformatori del teatro e della società; non si propongono la soluzione di problemi legislativi, economici, sociali; essi si contentano di porvi sott'occhio il risultato delle loro osservazioni... [1] » Ahimè! purtroppo essi non vedevano dove avrebbero potuto recare il loro efficace contributo, appunto a rinsanguare il teatro, e miravano invece alla fatica inane di raddrizzare le gambe ai cani... i quali sono poi, per chi non lo sapesse, gli elementi sociali. E cucinavano a loro modo quella bizzarra Provvidenza dei romantici che davvero per fare il bene si giova troppo spesso di mezzi assai maligni e dannosi quasi sempre alle sue creature predilette: fa partorire imprudentemente le signorine da marito per insegnar loro a non addentar anzi tempo con impaziente precocità il frutto vietato; prostituisce le donnine belle e poi le fa diventare altrettanto bruttine

(1) *Gazzetta di Torino*, 28 dicembre 1861.

per convertire quanti scettici non credano alla riabilitazione; ed ammazza le buone madri di famiglia per ammonire i mariti a rispettare le mogli, perchè, dicevano Goldoni e Ferrari, non c'è amore senza stima...

Il pesantore manierato dell'intreccio in questo *Rispeta tôa fômna* riflettesi nei caratteri, o meglio, nella complessività dei caratteri, i quali, anche i migliori, risentono tutti una ineguaglianza, uno squilibrio, una debolezza; ma non quella ineguaglianza reale oggettiva che è nella società e nella vita, bensì una ineguaglianza soggettiva che l'autore s'impone per tema di scartar dalla sua tesi, di compromettersi, e che per ovviare a questi pericoli gli fa mettere di tratto in tratto un po' di acqua nel suo vino. Così il tipo di *Giovan*, di cui le conversioni repentine non si comprendono, almeno così come son presentate; così le figure losche di *Pietro* e di *Paolina* che svolgonsi nel terzo e quarto atto a colori di carità evangelica; così quella mezzana *Cristina* che si accorge da sè di non esser vera e sente il bisogno di dettar essa stessa la propria apologia; così quel *Mini* meraviglioso tipo di *mamo*, che al quarto atto, quando tutto il mondo ha preso un bagno d'idealismo e n'è uscito lindo e buono, sente il bisogno di spogliarsi anch'egli il suo gabbano da scemo e mettersi a ragionar come un dottore. E lascio fuori l'*Eugenio* che è riuscito al Pietracqua proprio l'opposto di quel ch'egli voleva, quel personaggio in *stiffelius* e *gibus* da commesso viaggiatore, che tutti dicon simpatico e che riesce agli spettatori antipaticissimo; che ascende nelle nuvole dell'ideale colle sue frasi preparate, architettate come l'acconciatura dei suoi capelli, e non s'accorge, nelle sue tirate contro tutto il mondo, che, in fin dei conti, egli solo è la causa, razionale o non, ma reale, di tutto quel putiferio, e che, soppresso lui, tutto sarebbe finito; e nelle sue tante proteste disinteressate non è capace a far quello che rallegrerebbe tutti, partire per un viaggetto. Mentre invece mi spiego il profumo di soave idealità sparso attorno a *Maria*; e me lo spiego pensando alle esigenze dell'effetto scenico, che

richiede in arte qualche cosa di più e di meno del vero, l'interessante ed il verosimile; e difficilmente rinuncierei alla potenza, per quanto convenzionale, di quella battuta del terz'atto:

Maria. Giovo e con i penssé pi ardent, i l'ai savú distrüe tut coul feu ch'im sentia si andrinta! (*indica il cuore*). Ná forse per conosse e gode le blësse pi gentii dla creassion; për vive ant una societá dova ai regna mach 'l bon gust e la cortesia; dova la dona a l'é rispetá com una cosa sacra, contorná da le cure le pi dlicà; im son condaname invece e sensa regret, a una vita 'd miseria e 'd patiment... I l'ai dit tra 'd mi: Una onesta dona dël popol a pëul esse felice tant come una gran dama dël bel mond, s'a savrá rispeté i so dover e pratiché la virtú: perché tant për 'l rich couma për 'l pover la vera felicitá a consist ant 'l saveisse conservé onest e virtuos! E mi anlora, sofocand i me desideri, le mie speransse, i me seugn 'd gioventú, i son consacrame tuta a l'amor d'un omo ch'a l'avria podume rende felice. Eben? Cos' l'aine podú gode mi? Continui maltratament, continui dispresi. Pi mi j era doussa, e pi chiel a diventava incivil e crudel. Alegher, e sempre content 'd fora con j'amis e con d'autre fomne, apêna ch'a intrava ant ca, soa vos a diventava aspra, e i so eui am fasio tramolé. Ecco la mia felicitá! E ultimament, quand una vos dla cosciensa a smiava ch'a l'aveissa die: Giovan, rispeta tôa fômna! un infame sospet su me cont a lo fa scapé lontan da mi, ai fa abandoné so fieul, sôa famia, per campesse a testa prima ant un mar 'd vissi i pi brut, i pi schifos. Cos l'aine pa fait mi për disinganelo e felo torné a ca? Tut, tut i l'ai tentá. I l'ai scrivuje, i l'ai mandá coust e coul a parleje, i son andaita mi, mi istessa, i son fame forssa, e i son andaita mi a serchelo ant le betole për parleje. Eben, a lo chërdriilo? Col om trist, dop d'aveime dait tuti i titoi pi gram, a l'avú 'l corage d'aussé la man contra 'd mi, e batme!

Eugenio. Couma? A l'a daje!?

Maria. (*piangendo*) Si, si! A l'á batume, couma si fussa staita la pi grama fomna 'd coust mond.

Eugenio. Birbon! vil! (*con doloroso sdegno*).

Maria. Epura, i l'ai avú abastanssa forssa per seufre tut e nen meuire 'd vërgogna. Ma... da coul moment... la... frev a... l'a mai pi chitame... e sì (*al cuore*) im son sentume una pontura, una sfita così dolorosa... (1)

dove non posso a meno di notare l'inverosimiglianza di questo improvviso e misterioso malore, io, che mi spiego invece benissimo la morte della *Signora delle camelie*, uno dei particolari umani e logicamente preparati in quella produzione così romantica.

Ora io non nego perciò affatto il valore di questo *Rispeta tôa fômna*; a me preme soltanto di collocarlo sotto la sua vera luce: così, osservato il grande peccato originale che inquina

(1) Atto III, scena 7.ª

l'insieme dell'intreccio e dei caratteri, noto poi subito ch'esso è ricomprato ad usura da pregi grandissimi, due particolarmente a mio avviso. Uno è più rilevante in questa che in ogni altra concezione del Pietracqua, cui spesso anzi fa difetto: ed è l'abilità nella sceneggiatura, la riuscita negli effetti; e non parlo di quegli effetti volgari e banali che fanno andar in solluchero i principianti come i finali primo e quarto atto; ma alludo a quella disinvoltura nel maneggio che solo i grandi artisti hanno e che si rivela all'occhio esperimentato in mille passaggi sfuggenti inosservati allo spettatore il quale sarà di lì a poco colpito e non avendo notato la vera genesi dell'effetto l'attribuirà all'ultimo volgarissimo pistolotto: vere trovate come il far intimamente posare tutta l'azione cardinale del primo atto sulla gofferia di quel *Mini*, a cui nessuno dà importanza, della cui presenza nessuno seriamente si preoccupa e che capitando ad ogni tratto in scena ubbriaco rende naturalissima la sorpresa di quell'istante di debolezza in cui *Maria* si lascierà cadere nelle braccia di *Eugenio;* come al secondo atto la precipitazione della scena di *Giovan* geloso contro *Maria* dove rifiutando ogni allettamento alla *gran scena* cui pochi autori avrebbero saputo resistere si corre con irruenza, con brutalità al finale, grandeggiando per forza e per verità; come il contrasto immenso, al terz'atto, per l'innocente inconscia gioia del bimbo che ride e sghignazza ai gesti grotteschi di *Mini* che fa il gatto, mentre portano la mamma morente all' ospedale e la scena è tutta quanta occupata dai preparativi minuziosi e tristi di quel difficile trasporto; e potrei moltiplicare le citazioni a dimostrare l'abilità magistrale di chi sceneggia traendo i massimi effetti coi mezzi più semplici.

L'altro merito grande sta nell'efficacia dei caratteri; ma — non si creda di cogliermi in contraddizione — non nel carattere complesso che, già lo dissi, è quasi sempre ineguale; bensì, nella distinta presentazione delle varie facce d'un carattere, fatto che corre parallelo a quello di veder nell'azione trionfar per valore i passaggi sull' intreccio. Il che non è

nuovo, nè strano: l'ingegno drammatico, come quello epico, hanno spesso questa prepotente predilezione episodica, per cui i centri secondari anelano a vita propria, indipendente, attirando l'attenzione principale ed oscurando il centro primario. Questo spostamento, isolamento d'interesse è peculiare in *Rispeta tôa fômna*: il tipo di *Pietro* ci impressionerà in modo così vivo e così vero, quando giuoca il marito ingannato che vede e non vuol vedere lieto di fare il terzo nella compagnia, che quella impressione non si cancellerà più e non muterà nè meno quando lo vedremo caritatevole e saggio; *Paolina* richiamerà alla nostra mente due sole scene, quella di leggerezza vanitosa che la reca alla inpudica prostituzione per ingelosire *Maria*, e l'altra di malignità raffinata che la conduce ad insinuare il sospetto nel cuore di *Giovan*; una scena questa di cui l'inizio è felicemente abile:

Pietro. Ebin, an paga 'd lon, sacripanti! i veui dco ambrassé mi mia Paolina (*eseguisce*).
Paolina. Almeno ti it peuli felo senssa regret (*con malizia*).
Pietro. Cioé?
Paolina. Cioè, it peuli esse sicur ch'it ambrassi 'na fomna ch'at fa gnum tort! (*c. s.*)
Giovan. Cos veulla dì con lon, Paolina? (*allarmato*).
Paolina. Oh! pa gnente.
Giovan. Ma pura...
Paolina. Me Pietro a l'a giá capime (*guardandolo con malizia*).
Pietro. Ehm! ehm! Giá che...
Giovan. Ma cosa?
Pietro. Eh! si...
Paolina. Certe caste Susane... Ehm! ehm!
Giovan. Ma, ansomma, spiegheve!
Paolina. Lá! cosa servlo? Parla ti, Pietro.
Pietro. No, no, parla ti... (1)

e tutte le ulteriori benemerenze di *Paolina* a *Maria* non varranno a cancellare questa terribile impronta del suo tipo, che per noi resta solo vero così; tanto che fu corretto il non richiamarla al quarto atto di fronte a *Giovan*. Pel quale a sua volta bisognerebbe procedere ad un isolamento, ad una selezione di momenti distinti, veri in sè, discutibili nel loro nesso. Che

(1) Atto II, scena 9.ª

cosa è più potente di quell'uomo avvinazzato che ritorna dopo tanto tempo nella sua casa per ingiuriare la donna sua:

Giovan. (*con un cartoné*). Ven, ven si, Cicolata, ch'i veui mostrete me alogg.
Cicolata. Marcia sempre!
Giovan. Cherdestu che mi i sia un om senssa alogg?! Ven, ven si con mi.
Cicolata. Marcia sempre!
Tutti. (*riconoscendolo*) Giovan!
Vigin. (*c. s.*) Oh! papá, papá!
Eugenio. (*stupefatto*) L'omo 'd Maria!
Giovan. Ohei! Dova ch'a l'é coula petegola?
Pietro. (*andandogli incontro*). O Giovan!
Giovan. (*rivoltandosi come per dargli dei pugni*). Cosa j'elo 'd neuv? Cosa ch'a veul chiel?
Pietro. T'am conosse pi nen? I son Pietro.
Giovan. Che Pietro d'Egitt!
Vigin. Papá, papá!
Giovan. Che papá! Si a jé gnun papá... Guarda, Cicolata: col buracio sì a l'é 'l fieul 'd mia fômna. Ma che mi peui i sia so papá... (1)

e che, dopo la sconcia bestemmia, quando apprende che la moglie è all'ospedale, sovrabbonda nella commozione per la tenerezza del vino e si butta a terra disperato, e piangendo e urlando?

Che cosa è più commovente di quel padre che, digiuno da più giorni, si toglie il pane di bocca per rallegrare il bambino:

Giovan. (*prende il panetto, lo spezza in due, e dopo aversi adagiato* Vigin *sulle ginocchia glie ne dá una metá, tenendosi in mano e serbandosi per sé l'altra*). Tè, ciapa: n'astu pro 'd mes?
Vigin. Si! (*si mette a mangiare avidamente*).
Giovan. L'autër mes i lo mangio mi... (*fa per metterlo in bocca con avidità, ma si arresta guardando Vigin*). Vigin?
Vigin. Mangia, papá: a l'é bon!
Giovan. A l'è bon? (*di nuovo fa per mangiarlo, ma si trattiene*).
Vigin. Si! (*avrà finito di mangiarlo*).
Giovan. (E se cousta povra masná a n'aveissa nen pro!)
Vigin. Papá, damne ancora 'na frisiña!
Giovan. (Ah! ah! L'ai fait bin a nen mangelo). Té! té! tut, me car Vigin...
Vigin. E ti?
Giovan. Mi... mi l'ai nen fam!
Vigin. Oh! couma ch'a l'é bon (*mangia*). (2)

e che dinanzi alla inconscia crudeltà del bambino, vaneggia

---

(1) Atto III, scena 12.ª
(2) Atto IV, scena 8.ª

nell'estenuazione del digiuno sognando milioni onde coprir d'oro e di seta la moglie sua, il suo bimbo?

Ma il valore episodico elevasi a colorire l'ambiente perfino da certe *macchiette*, che possono parere inutili e che formano invece gran parte dell'effetto: i due carrettieri avvinazzati, *Cicolata* e *Violin*, due tipi di meravigliosa evidenza — che due grandi artisti Toselli e Vaser riserbavansi con particolare predilezione dimostrando abnegazione e penetrazione rara di comico — due tipi scolpiti in poche battute, dove tutto è risultato di profonda osservazione resa con scrupolosa schiettezza, dalla sciocca canzone:

Poi trol-la, poi trol-la, poi trolla-lalá
La bionda a l'é bela, ma un poch pitocá.
Poi trol-la, poi trol-la, poi trolla-lalá,
La bruna l'é bela, ma tuta sirá.

allo sguaiato trattar col caffettiere:

Cafetié. Cosa j elo, da pianté tant rabel?
Cicolata. A j é sì dui sgnori ch'a veulo esse servi.
Violin. Doi cavajer! Ah! ah! ah! (*sghignazzando*).
Cafetié Cosa ch'a comando? Una tassa?
colata. Che *tassandum meum!*
Violin. I souma pa 'd mufí, da beive d'acqua sporca.
Cicolata I sai ben ch'a badina, Monssú.
Violin Chiel a pia un bailo, Monssú.
Cafetié Ma insomma, ch'a parlo...
Cicolata. L'elo chiel 'l padron?
Cafetié. I son propi mi 'l padron.
Cicolata Oh! ch'a scusa, Monssú.
Violin. Ch'am dia un po' l'ora, Monssú!
Cicolata. Saran pa ancora ondes ore!... (1)

fino al triviale scrocco delle bibite:

Cicolata. Pa 'd mal sto cognac.
Violin. Bonissim! (*beve, quindi si forbisce la bocca col braccio*).
Cicolata. A merita ch'ii pianto la grana dla mosca.
Violin. Allé!?
Cicolata. Speta mi (*batte*). Botega!

---

(1) Atto IV, scena 2.ª e 3.ª

Cafetié. Cosa j'elo?
Cicolata. (*serio*). Chi ch'a l'a mostraie a chiel a vende cognac e mosche?
Cafetié (*sorpreso*). Couma?
Cicolata. An doi cichet i l'avoma trovaje drinta tre mosche, capisslo? Tre mosche.
Violin E i l'avuma dovú campé via tut.
Cicolata. (*alzandosi*) Ch'a porta via coula sporcaria, che noi autri i voroma nen saveine: capisslo?
Violin. (*fa lo stesso*). E n'autra volta ch'a guarda mei ..
Cafetié. Ma antant i cichet a son veuid, 'l cognac a l'an beivulo: ch'a lo pago!
Cicolata Paghelo? Ah! ah! ah!
Violin. Elo mat? Ah! ah! ah!
Cicolata. Veullo ch'i pago soe mosche?
Cafetié. E mi ii dio che 'd mosche a n'aj 'era gnune.
Cicolata. Ma cosa? 'S chërdlo ch'i sio 'd busiard?
Violin. S'as lo meriteissa, i sario bon a paghelo.
Cafetië. Ebin, ch'a pago!
Cicolata. Gnanca per seugn!
Violin. Ch'a daga 'd roba bona s'a veul esse pagá.
Cicolata. S'a l'é nen bon a fe 'l cafetié, ch'a vada a stërmesse.
Cafetié. Senssa tante ciancie: ch'a tiro fora ii dné, desnó...
Violin. Cosa desnó?
Cicolata. Chërdllo d' avei drit 'd tratene mal, perché chi souma dë strasson?... S'i voreisso paghelo, i n'avoma, salo? dë dné.
Violin. I n'avoma tant da sborgnelo.
Cafetié. Eben...
Cicolata. Eben, i lo pagoma nen, perché ch'as lo merita nen.
Violin. E s'a l'a quaich rason, ch'ai fassa valei.
Cicolata (*pigliando Violin sotto il braccio*). E ciareja!
Cafetié. Ma ch'a scouto...
Cicolata. Tre mosche an doi cichet! Vërgogna!
Violin. I j' andaroma dova ch'a fa bsogn! Vërgogna!
Cafetié Ma mi...
Cicolata. Ciuto lá (*gli danno una spinta e partono cantando*) (1)

Io mi sono indugiato, qui, a lungo intorno a Luigi Pietracqua, sia perchè l'inizio della carriera sua ne segna quasi interamente l'apoteósi, sia perchè era utile ed interessante mettere fin d'ora in rilievo la fisionomia caratteristica di questo artista, che può cogliersi solo esaminandone le varie facce a volta a volta mostrantisi, e determinanti di lui ora i più entusiastici successi ora le cadute più clamorose, più meritate, più umilianti e, direi quasi, più vergognose; più utile e più inte-

---

(1) Atto IV, scena 6.ª

ressante a riguardo di lui che non di ogni altro, perchè egli estrinsecava tutto da sè, nulla doveva alle teorie letterarie e all'erudizione e alla conoscenza di palcoscenico, cose tutte di cui era digiuno, checchè ne possa dire in contrario altri, checchè possa asserire Luigi Pietracqua stesso, il quale non sarà probabilmente molto lusingato di questa applicazione mia, ch'io pure considero per lui una grandissima fortuna.

E se così è — ed è certamente — non inutile, istruttivo anzi sarà l'aver posto una tal copia di dati per giudicare a suo luogo, quali influenze abbiano esercitate sull'ingegno di lui la scena dialettale ed i comici, e reciprocamente quali elementi egli abbia recato di suo nel teatro piemontese e nei suoi interpreti.

V. — Giovanni Zoppis (1): Mariouma Clarin.

Omne trinum . . . . : un po' di latino, sia pur proverbiale, ha quasi l'aria di erudizione in questo nostro dimesso ambiente dialettale. E la trinità, in questo periodo già perfetta salvo ad allargarsi e moltiplicarsi ancora nel seguente, è recata da Giovanni Zoppis (2).

(1) ALARNI: *I souma viv!* ecc., cit. — A. DE GUBERNATIS: *Storia del teatro drammatico.* Milano, Hoepli, 1882, I, 430. — MARENCO L.: *Torino letteraria*, ecc., cit., pag. 453. — MOLINERI G. B.: *I teatri*, ecc., cit., p. 493. — *Gazzetta di Torino*, 22 gennaio 1884. — *Serate torinesi,* 26 maggio 1883. — *Il teatro,* (Torino) 1856. — *Gazzetta Piemontese*, 19 novembre 1872, 10 e 15 ottobre, 27 e 29 novembre 1874, 6 dicembre 1881. — *Gazzetta ufficiale,* 13 maggio 1861. — *Il Tempo,* (Venezia) 22 aprile 1867. — *Domenica Letteraria - Cronaca bizantina,* 9 agosto 1885. — *Opinione,* 10 ottobre 1874

(2) Giovanni Zoppis nacque in Torino, il 13 agosto 1830 da Giuseppe Zoppis e da Carolina Piatti; fu tenuto a battesimo da Giovanni Lanza, amico della famiglia (Cfr. TAVALLINI: *La vita e i tempi di Giovanni Lanza*, Torino, Roux, 1887, vol. I). Compiuti i primi studi, entrò nella vita commerciale; ed allogatosi a Torino presso uno dei primi negozianti di stoffe all' ingrosso, ne divenne presto e ne fu per molti anni il confidente, il braccio destro, l'*alter ego*. Onestissimo, e d' indole amabile era ben voluto e stimato non solo dal suo principale, ma dai suoi compagni e dai clienti. Ingegno svegliato, osservatore, carattere gioviale, frequentava l' accademia filodrammatica, con soddisfazione della sua famiglia, dove avevasi una predilezione speciale pel teatro. A ventisette anni cadde gravemente ammalato di artritide; e fu per molti mesi obbligato a letto; più lunga e più uggiosa fu la convalescenza. Spinto allora dagli amici che numerosi aveva nel mondo artistico e giornalistico, Leopoldo Marenco, Tommaso Villa, Cesana, D'Arcais. . . , non sapendo dove dar del capo per ingannare il tempo dell'inazione, si volse al teatro e scrisse il *Linguaggio dei fiori* rappresentato a Torino con successo nel 1856; contemporaneamente prese a scrivere articoli di critica drammatica in una rivista teatrale, *Il teatro.* L' artritide fu vinta da una cura pertinace, ma non gli lasciò l' uso pienamente libero delle gambe. Aveva trent'anni: dopo il sorgere del teatro piemontese, vi aveva già ottenuto qualche successo. Costretto ad abbandonare il commercio, ed a scegliersi nell'età matura un'altra occupazione, gli sorrise per un momento l' idea di darsi intieramente al teatro; ma fortunatamente s'accorse subito quanto dovesse esser precaria e poco lucrosa la professione di poeta comico in dialetto. Allora, pur non abbandonando il teatro la

E poichè ognuno è più atto a rendere il mondo in cui vive e che meglio conosce, come Federico Garelli annunziava di già la sua particolar tendenza a riprodurre la vita campestre — egli che derivava da tarchiati contadini dalle costole piatte, che aveva in casa il fiuto campagnuolo per le relazioni del padre suo, agente di campagna d'un ricco proprietario, egli che ancora correva ogni anno a pigliarsi un bagno contadinesco nelle sue colline monregalesi — come Luigi Pietracqua scolpiva colla vigoría e maestría sua l'ambiente operaio — egli che nato da una famiglia di operai, operaio era stato ed era e della vita operaia conosceva le lotte supreme, le aspirazioni segrete — così Giovanni Zoppis compieva anche per questo lato la trinità, recando nella scena popolare l'elemento borghese, ch'era il suo, a cogliere il quale non aveva a far altro che volgersi gli occhi attorno. Difatti, se fosse necessitato uno studio novo, una mutazione d'abitudini, Giovanni Zoppis non avrebbe molto probabilmente mai scritto una riga pel teatro.

Non era davvero un uomo nato alla lotta; ma aveva invece tutte le facoltà positive per quella vita dove aveva formato la sua bella nicchia e donde solo ritirossi costretto da una noiosa

---

cui gloriola lo aveva imbaldanzito e lo allettava troppo, e dedicando al lavoro geniale le intere notti, prese a studiare la stenografia, e mediante un'applicazione costante e vigorosa riuscì dopo poco tempo a vincere un posto di stenografo alla Camera dei deputati. Nè allora, nè dopo egli cercò di giovarsi della protezione del suo padrino Giovanni Lanza, la cui posizione politica era già accentuata, e che ora era anche suo cognato avendo sposato la sorella dello Zoppis, Clementina; il Lanza seppe che egli aveva cangiato professione, quando con sua sorpresa lo vide assiso al banco degli stenografi; e nè anche più tardi la qualità di cognato del presidente della Camera valse il menomo avanzamento di carriera allo Zoppis, il quale anzi non mancò di ricevere più di un aspro rabbuffo dal cognato presidente per qualche lagnanza nel servizio stenografico: esempi mirabili di onestà e di delicatezza eroica che per quelle due famiglie fu ed è — informi la sublime recente risposta della signora Clementina Zoppis-Lanza al Re — religione naturale e spontanea!

Col suo impiego seguì la capitale a Firenze e poscia a Roma ove morì nel 1876 per affezione cardiaca lasciando una numerosa famiglia in tenera età.

Tra le ultime sue produzioni in lingua italiana merita di essere ricordata: *Un soffio di vento*, rappresentata a Roma nel 1874 con gran successo. Collaborò in parecchi giornali in lingua ed in dialetto, amministrativi e letterari, recando dovunque la sua nota mite, il suo giudizio temperato, le sua giocondità tranquilla — un umorismo pari a quei pallidi raggi di sole che son quasi melanconici — spirante dalla sua figura malaticcia, del suo organismo attrappito.

infermità: la vita di quelle grandi, solide, antiche case commerciali torinesi, dove si procede nei negozii con piede di piombo; dove, nella fuga degli ammezzati oscuri, all'aria appesantita dagli odori acuti delle stoffe, gli affari si trattano a voce sommessa, dove si cammina lievemente sulla punta dei piedi scartando per nulla dalle corsíe, e la facezia sorge ma blanda, destinata a levare il sorrisetto malizioso, chè niuna risata sgangherata deve venire a turbare il sonno dei *merinos* e dei *tulle* assopiti negli alti e neri scaffali o il rumor cadenzato delle pezze tratte giù da un commesso. Qui sotto questa luce mitemente verdastra, Zoppis studiava inconscio la società torinese; nè molto mutata la rivedeva egli alle modeste riunioni di casa sua, o sui palcoscenici microscopici delle accademie filodrammatiche dove la sua personalità perdevasi in certe parti palliduccie, palliduccie, ch'egli disimpegnava volentieri, uso a non recar mai, in nulla e per nulla, arrabbiature. Non dovremo dunque per lui far capo a niun preconcetto artistico; ed anche meglio avremo posto fuori causa ogni simil discussione teorica, quando avremo osservato che a motivare la sua produzione non venne nessun entusiasmo, ma bensì l'assenza assoluta d'ogni attività, la noia. Malato, d'una uggiosa infermità che gli impedisce solo l'uso delle gambe, ricorre al teatro come antidoto a quella terribile situazione d'animo, ch'egli ha poi dipinto in una sua *noiosissima* commedia (1), la quale ha almeno il merito di riprodurre il.... *color locale* col suggestionare gli spettatori alla stessa impressione dei personaggi!

Immune dunque affatto da preconcetti di scuola, allettato a scrivere unicamente per scrivere (2), Giovanni Zoppis era nelle

---

(1) *La neuja*, commedia in un atto. — *Prima*: 25 gennaio 1861. — Edizione: Torino, Moretti, 1865.

(2) Nella sua prefazione a *Mariouma Clarin* (Torino, Moretti, 1865) dice rivolto al lettore « Se tu pensi trovare in queste pagine novità d'argomenti, attrito di forti passioni, peregrinità di concetti, non andar oltre, chiudi il libro e cerca il tuo meglio. Ove ti basti un'esposizione piana di scene famigliari, di caratteri delineati al vero, leggi, e se queste commedie avranno tanta fortuna da ricrearti, non foss' altro che per un quarto d'ora, e distoglierti dall' eterna noia dei pesanti affari, la mia ambizione d'autore sarà bastevolmente soddisfatta ».

condizioni più favorevoli per fare della vera e sola arte, quella che al novo teatro abbisognava. Ma a sua volta facevano a lui difetto le cognizioni e l'intuizioni tecniche, senza le quali si può essere un ottimo dilettante, non un grande artista; chè ho sempre ritenuto puerilmente erroneo il credere si possa scrivere pel teatro senza bisogno di preparazione alcuna, quella preparazione di tecnicismo che necessita per chi vuol far versi, compor della musica, dipinger delle tele, sbozzar della creta [1]; tant'è che assai spesso per questa insufficienza di studio vediamo andar deluse molte belle speranze. Per lo Zoppis era anche peggio; poichè egli, precocemente impedito dal frequentare il teatro, non poteva approfittare in questo campo delle lezioni pratiche che son le più proficue, l'osservazione del proprio esperimento sulle scene, lo studio dell'effetto diverso che le proprie parole producono nella tranquillità della cameretta o dal fuoco della ribalta ripercotentisi e unanimemente impressionando mille cervelli diversi.

Così è che la fisionomia artistica della produzione sua è particolarmente caratteristica: par sempre di assistere ad un tentativo, opera di un ingegno potente, meraviglioso nelle sue parti, freddo nel complesso, e si dice: « sarà per un'altra volta, ma intanto che potenzialità in questo principiante; quando sarà esperto quanti capolavori produrrà! »

E poi al tentativo tengono dietro altri tentativi; il principiante si fa uomo maturo, segue a lavorar pel teatro, muore in buona età e il gran lavoro non è venuto. Proprio un dilettante: ma uno di quei dilettanti, come ve ne son pochi, i quali non arrivano mai alla perfezione perchè son timidi, perchè temono di oltrepassare la linea, di esagerare, ed allora smorzano i colori, attenuano gli entusiasmi e riescon freddini; certo però migliori di quegli altri, assassini dell'arte, che avendo o no la scintilla, trasmodano, passano sempre il segno, ulu-

---

(1) Accenna a ciò, e ragionatamente mi pare, PARMENIO BETTOLI in *Scena illustrata*, 1 giugno 1890.

lano, boccheggiano .... e poi si guardano soddisfatti nello specchio, preparando il sorriso di ringraziamento all'applauso inevitabile.

Or, in tale condizione di cose, chi studia il teatro di Giovanni Zoppis risente una penosa impressione. Esamina partitamente il lavoro e trova tanti gioielli: caratteri immensi di verità, situazioni irresistibili di comicità, scene fresche di vivacità; poi assiste alla rappresentazione, e gli attori paiono impacciati, e le scene procedon lente, e l'effetto è raro e debole, e il pubblico ha l'aria d'esser sempre in attesa, si lascia andare tratto tratto ad una mezza risata, ma contegnosa, come chi sa che non bisogna sciuparsi anzi tempo perchè il bello verrà dopo, e finisce per andarsene imbroncito e quasi deluso. Allora, osservato il fenomeno, se ne voglion trovar le cause; e non si sa far di meglio che scrutare le sue migliori produzioni: non *'L rispet uman* (1), dove è troppo evidente la lucidatura sul *Tartufo* per quanto abile assai sia il ringiovanimento ed adattamento dal tipo di Molière; non *'L papà dla maestra* (2), dove abbondano nel povero intreccio le stiracchiature se pure alcuni tipi saltino fuori vivi e quantunque la satira alla minuta borghesia, che gongola quando ha tirato su una insulsa, ignorante e presuntuosa maestrina, sia felicissima e ancor oggi d'attualità (3).... Ma dovrebbero invece, in mezzo alle numerose commedie che lo Zoppis diede fuori in poco più di un anno, richiamare la nostra attenzione due: *La paja vsin al feu* e *Mariouma Clarin;* l'una perchè essendo la prima produzione di lui ne rispecchia

(1) *Prima:* luglio 1860 — *'L rispet uman*, commedia in 4 atti. Torino, Moretti, 1866.

(2) *Prima:* 28 settembre 1860. — *'L papà dla maestra*, commedia in 3 atti. Torino, Moretti, 1865. — *Gazzetta Ufficiale*, 13 maggio 1861.

(3) Leggasi questa battuta di maestrina: (atto I, scena 2ª).

Laurina. Riposeme? — Ch'a senta, papà, quand un è fisase d' voreje assolutament inalsese dsora d' coul livel doa meschinament a vegeta, per rosor dl' umanità, fra mes a travaj inutij e puerij, fra mes a d' conversassion gofe e senssa sal, la magior part dl' sesso a cui i 'aparteno, quand un s'è fisase d' voreje provè che se la foumna a veul a peul rompe coula cadena ch' a la ten gropá al causset e a i tacon, un dev nen permettse nè tregua nè ripos.

meglio le qualità ingenite, l'altra perchè è la migliore del suo patrimonio artistico.

La paja vsin al feu (1) era quella commedia che egli aveva scritto in italiano fin dal 1856 a titolo di distrazione, e s'intitolava allora *Il linguaggio dei fiori;* il qual linguaggio in verità vi ha poco a vedere; perchè si tratta d'un canovaccio assai vecchio: un marito già maturo che senz' accorgersene, per buon cuore, getta il nipote e la moglie l'uno nelle braccia dell'altra, e arriva in tempo poi per salvare il suo capo dalle inevitabili appendici. Una povera cosa e non nuova, ripeto, molto vicina fra l'altro all'*Ottuagenario.* di Scribe; ma ciò che ne costituisce il valore originale è la sobrietà dei mezzi, la facezia fine, che par diretta sommessamente ad una società di buoni intenditori e non già ad un pubblico popolare. Com'è snella, disinvolta, elegante la chiusura del primo atto, dove il marito in partenza per la campagna serra la casa ultimo, dopo aver incamminato giù la moglie e il nipote:

Giacolin: .... Saroma tut — Quand un à dla roba, për sarè ch' un sara, un à mai abastanssa sarà. — (*Alla finestra*) Dis, Teresin, ciamje un poch a Madlena s'a l'a pëui dësmentià niente? — No? — Tant mei — Cos' i feve? Cos' i feve? No, Emilio, monta drinta con Teresa — sul seder i monto mi — Così — Com'a sta bin mia fomna davsin a un bel giovnot! — A smia ancor pi bela. — I l'aine peui tut? — Oh! e 'l canarin? Guardoma, a l'è la prima volta che Teresin as s'ne dësmentia, — Povra bestia! a t'an lassate sola! ... Adess a m' manca pi niente: parapieuva, gabia, caplera e cose simili. Son content che i parto nen sol e ch'i l'avrën un po d'compagnia. — E adess che 'l merlo a l'á an gabia, sé l'á da scapeme a bsogna ca sia brav. (*Via*) (*Si sente chiudere la porta dal fondo*) (2).

La sola cosa in cui quest'autore dimentichi un po' la sobrietà è nel giuoco degli equivoci, ch'egli predilige e su cui questa, come gran parte delle sue commedie (3), è impostata: qui

---

(1) *Prima:* marzo 1860. — *La paia vsin al feu*, commedia in tre atti. Torino, Moretti, 1865. — *Gazzetta Ufficiale*, 13 maggio 1861. — Cfr. la rivista critica, favorevolissima, che F. Siccardi fece, nel *Teatro* 1856, della commedia, originalmente italiana: *Il linguaggio dei fiori*, rappresentata al teatro Carignano il 26 maggio 1856.

(2) Atto I, scena 14.ª

(3) Così *'L papà dla maestra* sull'equivoco provocato dalla sordità di *Orsolin;* così i continui equivoci per il mellifluo parlare di *Agatin* nel *Rispet uman,* ecc.

Giacolin, credendo che il nipote amoreggi colla serva equivocando su certi mazzi che l'innamorato fa invece preparar per la padrona, eccita la permalosità della fantesca:

Giacolin.... Anlora chi ca l'é ca t' fa da magister?
Madlena. Sor Emilio che gentilment queich volta a la seira a m'agiuta....
Giacolin. A t'agiuta?
Madlena. Si sgnor
Giacolin. E.... Bërnard i m'immagino a portrá 'l lum!
Madlena. Oh! No sgnor, Bërnard a l'é strach e a va cogiesse.
Giacolin. E ti t' spete che Bërnard a sia cogiá per fete gentilment agiuté da sor Emilio?...Eh? va ben; na sposa d' pochi meis ca speta che so marí a sia andurmí për fesse agiuté da un tërs a fe i bochetin d'fior... (1).

provoca la gelosia del bifolco marito di lei,

Giacolin. Bërnard, la tua Madlena a l'é giovo, a l'é bela, da n'autra part ti it sess pi nen trop giovo e gnanca it sess nen trop bel. — Scotme mi; cudissla. — A l'é un conssei ca t'dá 'l to padron ca sa lo ca s'dis.... Doa a j'é dle pole i gaj a coro, e se it vëule che tut a vada sempre ben, a bsogna che it la tene d'ëui, che it procure d'mai dësmentiela....
Bërnard. Per mi fin adess i m n'arcordo nen d'avejla dësmentiá.
Giacolin. It m'capisse nen.... Voi autri pajsan, passà la stagion dle rëuse i s'é solit a pensé pi a le bestie che a le vostre fomne.
Bërnard. I penssoma a tut anssema (2).

e determina uno svenimento pericoloso nella moglie sua ferita nell'amor proprio:

Giacolin. Un trigomigo piantá da queich temp con la scusa dle fior....
Teresin. Ma con chi?
Giacolin. Con Madlêna.
Teresin. Oh! (*sviene*).
Giacolin. Oh! mi povr'om, Teresin, Teresin, i son bel mi adess.... (*chiamando*) Emilio, Madlena, Bërnard...
Giacolin. Për carità Emilio, agiutme a sosténe la mia fomna.
Emilio. Teresa!...
Giacolin. Ti it ses pi robust che mi, guarda 'd nen lassela casché, mi mando a ciamé 'l medich.... (3).

È vero però che ad un secondo svenimento di *Teresin*, sorpresa dal marito in un colloquio che minaccia di farsi amoro-

(1) Atto II, scena 2.ª
(2) Atto II, scena 3.ª
(3) Atto II, scena 14.ª, 15.ª

samente tenero, *Giacolin* si presenterà egli a prenderla nelle braccia: « *I son sì mi 'stà volta për sostenila!* »

A queste e a tante perle sparse, osservazione umana resa acutamente in una battuta o in una riga, manca l'incastonatura abbagliante dell'uomo perito: sarebbe difatti stata necessaria ben altra energia, ben altra abilità di drammaturgo per far capitolare il pubblico dalle sue predilezioni e fargli accettare questi *Giacolin, Emilio, Teresin,* mentre esso è abituato a foggiarsi gli amanti sempre simpatici ed appassionati, e questo *Emilio* non lo è punto; i mariti ridicoli esageratamente o esageratamente crudeli, e *Giacolin* è puramente un uomo di buon senso cui le circostanze giuocano un brutto tiro; le mogli colpevoli sempre o sempre virtuose della virtù più rigida, ed *Emilia* è soltanto una donnina annoiata e leggera!

A confermarmi poi quale stonata impressione provochino negli spettatori le commedie dello Zoppis, è venuto quell'appunto universale che da tutti si muove alla *Mariouma Clarin* (1) gratificandola di « troppo romantica » mentre essa è proprio la parodia del romanticismo, a far la quale felicissima m'è sempre parsa questa trovata di recare un'azione romantica in un ambiente schiettamente borghese e rilevarne l'ameno contrasto. Babbo e mamma *Ravot*, pizzicagnoli arricchiti e ritirati dal commercio, hanno ora un solo pensiero: dar marito alla figlia loro, *Clarin* (2). Ma essi vorrebbero, per ambizione e per affetto, un'alleanza elevata che facesse dimenticar l'unto appiccicatosi delle arringhe e dei salumi; e si sono perciò preoccupati di far dare alla loro figlia quella che chiamasi un'*educazione compita,* consistente cioè nel pestare il piano, balbettar

---

(1) *Prima:* 25 aprile 1860. — *Mariouma Clarin*, commedia in quattro atti. Torino, Moretti, 1865. — *Gazzetta Ufficiale*, 13 maggio 1861. — *Gazzetta di Torino*, 28 novembre 1861. — *Gazzetta Piemontese*, 6 dicembre 1881.

(2) Originalmente si chiamava *Rosin*; ma Zoppis dovette cambiar il nome per ottenere dalla questura il permesso di rappresentazione; sebbene egli avesse scelto quel nome senza secondi fini e senza alcuna intenzione di alludere alla persona cui l'autorità politica credette si volesse accennare...!

qualche lingua, ricamar dei gingilli, leggere molti romanzi, e divorar molta canfora a fine di prendere il color pallido, sentimentale . . . . nobile. I loro progetti tardano a realizzarsi; ed essi son costretti, a malincuore loro e più della figlia aspirante a ben altro, son costretti a stringere una mezza intesa con un imbecille giovinotto purchessia, attaccato tutto giorno alle gonnelle dalla madre *madama Pasta*. Però questo *Carlin* è così poco il loro ideale, che appena un quarantenne impiegato assai ricco, *monssù Costel*, lascia intravedere la sua simpatia per *tota Clarin*, i *Ravot* lo accolgono a braccia aperte, rompendo la fede ai *Pasta*.

Ma sul più bello, quando *Costel* si crede preferito e *Clarin* comincia a cedere alle parole di lui, e *madama Ravot* attacca brighe con *madama Pasta* e *Carlin* si perde piagnucoloso nel tafferuglio dolente che *tota Clarin* non voglia accettar le sue caramelle, ecco *monssú Ravot* il quale congeda tutti perchè ha trovato per sua figlia qualcosa di meglio d'un marmista e d'un impiegato: nientemeno che un cavaliere, *'l cavajer Colombin*; il quale, a conti fatti, è un abile ciurmadore che inganna tutta la famiglia, recita declamazioni amorose a *Clarin* e l'innamora pazzamente, si fa imprestare cinquemila franchi da *Ravot*, e, scoperta la truffa, estrae la rivoltella e fugge prima che i presenti abbian potuto riaversi dall' atterrito stupore. Niuno meglio di *monssú Ravot* è in caso di dirci quel che gli abbian costato le sue velleità ambiziose:

Ravot. . . . . Se quaich un a voreisa savei lo che 'l talent d' monsú Ravot a l'á savú tiré fora ant vintiquattr' ore, forse a podrja stanté a cherdlo, se i fusa nen si mi a contejlo. — Mi i l'hai butá fora d' cá un partí per mia fia, ca valía tant or quant a peisava. — Mi i l'hai licenssiá un afitaol che da vint'ani a pagava 'l fit come pochi a lo pago. — I l'hai fait dle speise ch'a l'han portame via l'intrada quasi d'doi ani. — I son lasame scroché da un tiraborse la soma d'singh mila lire. — I son butame an piassa, e i l'hai ruiná per sempre l'avní d' mia fia. — Un autr a l'avria butaje dj meis a combiné tute 'sté bele cose, ma mi bocia fina, l' hai butaje vintiquattr' ore e a l'é ancora vansamne. . . . (1)

Uno slancio di comicità irresistibile traspira da tutta la com-

(1) Atto IV, scena 4.ª

media: al primo atto, in quel giardino da caffè, colle leziosaggini di *Clarin,* colle chiacchiere delle mamme che per l'amore dei figli han sempre pronta la menzogna sulle labbra, colle fanciullaggini di *Carlin,* col chiacchiericcio bonario e goffo di *Ravot;* al secondo dove le romanticherie della signorina cedon luogo al fantasticar affannoso del padre per riposarsi nelle dichiarazioni dell'impiegato maturo le cui buone e serie parole spiccano nel convenzionalismo di tutti gli altri sentimenti, troncate presto dal punzecchiar maligno e astioso dell'altra madre delusa nelle sue speranze, sfogante la sua rabbia con uno schiaffo al fanciullone moccioso, finchè viene contegnoso, trionfante il padre balordo che vorrebbe serbare verso i pretendenti la cortesia più cavalleresca ora che sta per diventar suocero d'un cavaliere .... d'industria, la cui presentazione tutto questo cozzo d'impressioni è destinato a preparare; al terz'atto colla finissima satira che da ogni parola del truffatore rilevasi specialmente pei torinesi, i quali quando lo sentono vantare il padre per aver logorato la vita fra le muraglie del Senato, pensano che nel gergo barabbesco le carceri chiamansi Senato, quando nel duetto con *Clarin* lo vedono così naturalmente e superiormente mentitore egli di fronte a lei convenzionalmente menzognera non sanno quasi decidersi nella loro simpatia; al quarto atto quando nella situazione dolorosa sgorga ancora la freddura per l'eterno contrasto .... sempre, sempre insomma; sì che io mi astengo dal far riporti soltanto perchè dovrei riportar tutto. I caratteri a lor volta hanno una meravigliosa naturalezza, una spiccata originalità, una distinta personalità [1]; e il dialogo scolpisce i tipi: si potrebbero chiuder gli occhi e indovinare il personaggio. Chi non sa che questa è *Clarin?*

---

(1) A voler esser imparziali devesi notare che i suoi tipi si ripetono, colla fisonomia molto rassomigliante, in molte sue commedie; in ciò lo Zoppis va quasi di pari passo col genovese Chiossone; colla differenza però che in Chiossone è il *ruolo* fisso di compagnia, qui invece è il tipo umano e torinese per giunta.

Come un angel verament a l'é trop. — I nego pa d'essme sentia fin da masná na gran disposision per j studi i pi dlicá. — Le mie prime occupassion, coule, a le quaj i l' hai dedicá tut 'l slans dl me cheur, coule ch' a 'm rapiso la fantasia, i peus nen neghelo, a son la filosofia, la storia, la musica, 'l cant .... Sonlo d' co chiel? ... 'L flaut? ... Che dolcessa d' note, che melodia! — Tute le volte ch'i sento soné coul istrument, m'smia sempre d' sente un rosigneul, e a m' fa n' efet drolo, i m' sento a trasporté la fantasia e i fas dj seugn d'or .... (1)

E le chiacchiere ad ogni costo prima, poi l'irruenza volgare e maligna di *madama Pasta?* E la sostenutezza goffa di *madama Ravot?* E la timidità stupida di *Carlin?* E la serietà decorosa di *Costel?* E la graziosità a denti stretti dei fornitori che temon di perder il loro denaro?

Petit. Elo vera, elo vera, monssú Ravotti? Elo vera ch'a l'é ruiná? ...
Grassiadio. Monssú Ravot, monssú Ravot? Elo vera lo ch' a s 'dis per lí? Che a l'an asasinalo? ...
Petit. Asasinalo? — « Mais comment ça? »
Ravot. Comant, comant, né con le man, né con i pé .... (2)

E potrei seguitare per un pezzo. Ma siamo dunque dinanzi ad un capolavoro? No: capolavoro sarebbe se le commedie si dovesser leggere e non veder rappresentate: alla lettura ogni battuta solleva l'ammirazione, alla rappresentazione l'esito è freddissimo.

Più volte, dopo aver assistito alle recite della *Mariouma Clarin* e aver notato ripercossa in me quell' impressione generale di freddezza così diversa da quella subíta nel leggere, ho voluto interrogare attori intelligenti, di quelli che non si accontentano di dare boriosamente la colpa all' *orbetto* ma che studiano il fenomeno del successo; ed essi riconoscevano con me che doveva esservi qualche difetto recondito se una produzione di tanta vitalità e verità in energia si inaridiva alla prova del palcoscenico; essi aggiungevano che le parti nelle commedie dello Zoppis facevano loro l'effetto di entusiasmarli alla prima lettura, e di raffreddarli poi via via nelle prove fin-

---

(1) Atto III, scena 7.ª
(2) Atto IV, scena 5.ª e 6.ª.

chè l' incertezza del successo le gelava affatto loro addosso nelle sere di recita.

Che cosa manca adunque? Manca la percezion dell' effetto; Zoppis crede sempre di essere in un salottino dove basta gettar la mezza frase perchè sia colta a volo da gente intenta, preparata, occupata a ciò; e invece occorreva incatenare e colpire nell'attimo medesimo migliaia di cuori in migliaia di guise disposti.

Alessandro Dumas ha detto che « le théatre est l'art de préparer »; e cinicamente ha aggiunto Francesco Sarcey: « .... mais c'est avant tout mettre les spectateurs dans un tel état d'esprit que, sans savoir pourquoi, quelquefois même contre toute vraisemblance et tout bon sens, ils acceptent ce que l'auteur leur fait voir dans cette scène. » Il vero è certamente un importante elemento, ma c'è qualche cosa di più difficile ancora e che importa anche più: far che il vero sia verosimile, perchè, mi servo ancora delle parole dell'eminente critico francese, « une chose ne parait vraie au théatre qu'à ceux qui sont dans une disposition d'esprit à vouloir quelquefois contre toute raison, qu'elle soit vraie; c'est affaire au poète, qui est un magicien, un prestigieux conducteur d'âmes, d'émouvoir si bien par des moyens mystérieux, par des moyens à lui, la sensibilité et l'imagination du public, que ce public s'écriât tout entier d'une seule voix: Comme c'est ça! voilà ce que j'aurais fait à sa place.... »[1] Il che sarà spinto forse un po' oltre, ma è molto vicino al vero, poichè più che ad ogni altra arte si possono applicare alla drammatica le teorie machiavelliche e cromwelliane in fatto di politica, buono essere soltanto quel che bene riesce, fors'anco solo a queste perchè in teatro si tratta anzitutto di farsi applaudire se si vuol vivere.

Ora allo Zoppis fa difetto appunto questa distinzione di vedute tra vero e verosimile: tutto in lui è vero, ma così sobriamente, nudamente vero, che la mente distratta degli spet-

---

(1) Nel *Temps*, 1 aprile 1889.

tatori perde qualche particolare, smarrisce qualche attacco e si trova dinanzi a qualcosa di palliduccio che non par più verosimile. E poichè le commedie son fatte per rappresentarsi, a me è sempre parso che nel giudizio del loro valore si debba tener gran conto dell' accoglienza da parte del pubblico, pur vagliandola e studiandola. Così quella *Mariouma Clarin*, che può parermi individualmente un capolavoro, discende dal suo piedestallo per venire ad essere solamente un meraviglioso abbozzo; il soffio magico di un esperto drammaturgo l'avrebbe immortalmente vivificata. Tant'è vero che basta prendere questo Zoppis dilettante, il quale per cacciar la noia coglie a volo il suo mondo e lo rende nella sua tavolozza, e donargli la veduta sicura dell'effetto per avere l'artista: Vittorio Bersezio, il quale, lo possiamo dire fin d'ora, par derivare in linea retta dallo Zoppis.

E s'io considero la produzione dell'uno e dell'altro, mi viene in mente una curiosa immagine di Luigi Lodi: « .... Da parecchi anni le condizioni della letteratura fra noi si potrebbero raffigurare così: parecchi giovani autori raggomitolati e raggrinzati nel modo penoso di chi sta per starnutire clamorosamente, e, intorno, molte persone cortesi e dabbene che attendono quelle abbiano starnutito per gridare secondo la onesta consuetudine antica: felicità. Ma questo famoso starnuto dell'arte rinnovatrice non viene mai e quelle persone, per quanto dabbene e cortesi, si sono stancate di aspettare; e hanno voltato le spalle ai giovanetti raggomitolati e raggrinziti ».

Tale e quale per Giovanni Zoppis: si aspettava sempre, ma al saggio, al tentativo, al primo passo, non seguiva mai altro, il capolavoro non veniva mai. E pur venne lo starnuto: non era, è vero, di Giovanni Zoppis, ma di Vittorio Bersezio; non era *Ravot*, era *Travet;* ma la gente ingrata, e dimentica di tutto fuor che del buon uso antico gridò ugualmente « felicità! » e come forte!

VI. — Come si andava .....

Poco mi resta a dire, che non sia limitato al campo strettamente biografico o di qualche trattazione particolare, perchè l'interesse generale è in questo periodo assorto nello spettacolo di questi tre ingegni che si formano e si organizzano pel teatro. I successi loro sono i successi della compagnia; la valentía degli attori ripercotesi nella accoglienza delle produzioni; due elementi così indissolubilmente legati che è difficile stabilire recisamente l'importanza di ciascun fattore. Certa una cosa è: che il giuoco del Toselli era riuscito; il Piemonte guadagnava ed egli che aveva messa la posta al rialzo, ricavava lauti dividendi artistici e pecuniarii (1). Nello stesso modo che gli ingegni artistici avevan subito poggiato alto trovando la loro via nel novo teatro, così Toselli aveva scoperto in sè due qualità preziosissime ed in cui oramai più non sperava, di attore meraviglioso per verità, di direttore meraviglioso per maestría; e gli attori e le attrici andavano in brevissimo tempo formandosi sotto la mano creatrice di lui. Adelaide Tessero ottiene tali successi da levar presto il volo

---

(1) *Rivista contemporanea*, 1859, IV. — Questi successi allettarono i guastamestieri a credere che ogni *piemontesume* dovesse produrre oro a palate. Nella categoria di questi tentativi, dove l'arte non ci ha proprio a vedere, metto quell'*Elisir d'amore*, ridotto in dialetto piemontese da Anacleto Como, ed eseguito al teatro Rossini nell'autunno 1859. Il libretto è edito in Torino, stamperia teatrale B. Savoiardo. Gli esecutori furono: Pozzi Teresina, Dordelli Maria, Bronzino Giuseppe, Marchisio Giovanni, Migliore Francesco. — Cfr. EMILIA BRANCA: *Felice Romani ed i più riputati maestri di musica del suo tempo,* Torino, Loescher, p. 218. — *Gazzetta Ufficiale,* 5 settembre 1859. — *Espero,* 5 settembre 1859.

per più aristocratiche scene (1), Giacinta Pezzana (2) succede, dopo essere stata dichiarata dall'Accademia filodrammatica di Torino la completa negazione dell'arte, dopo aver fatto predire al critico del *Diritto,* il Castellini, ch'essa potrebbe un giorno essere l'emula della Ristori, dopo essere stata bistrattata crudelmente per la profezía dal *Trovatore*, giornale umoristico torinese, ed innalzasi presto a così sublimi altezze artistiche che il professor Botto dichiarava già nel 61 di « non peritarsi a proclamarla la prima attrice che si avesse in Italia » e la sua sicura convinzione che il valore di lei derivasse più dall'insegnamento del Toselli che non da quello della Malfatti gli faceva aggiungere la condizione immediata « .... almeno finchè recita in piemontese (3) » e di lì a poco esclamava ancora pieno di lirico entusiasmo: « .... se questa attrice recita in italiano come in piemontese essa è destinata a segnare un'êra nell'arte e la corona trema sulla fronte di molte regine (4) .... » dove bisogna pur credere che a formare questa reticenza nella dichiarazione oltre ai concetti artistici riguardanti la nova carriera dell'attrice che lasciava Toselli per entrare con Dondini a fianco di Ernesto Rossi, concorresse pure il dispiacere personale che l'ammirevole donna s'assentasse per assai tempo da Torino; tenea dietro Marianna Morolin, quella tempra d'attrice così pieghevole alle varie espressioni ed ai varii dialetti che fin dal suo esordire colla *Clarin Mariá* mostrava di riempir degnamente la gran lacuna e non era poca cosa: ecco un'inseguirsi portentoso di tre esordienti o quasi, che toccavan le più alte cime dell'arte. E mantenendo dei *ruoli*, odiosamente perduranti a cagion delle fatuità degli attori, solo il *generico*, che tutti livella, Toselli pareva trovasse pullulanti

---

(1) *Stendardo italiano,* 1 febbraio 1860.

(2) Diamilla Müller D.: *Giacinta Pezzana-Gualtieri,* Torino, Roux e Favale, 1880. — F. Giarelli in *Scena illustrata,* 1 aprile 1890.

(3) In *Gazzetta di Torino,* 10 novembre 1861. — Cfr. *Gazzetta del popolo,* 25 gennaio 1861.

(4) In *Gazzetta di Torino,* 24 febbraio 1862.

ad ogni passo gli elementi che al caso suo facevano. La compagnia già ampia lasciava bensì intravedere l'affermarsi di qualche personalità, il Milone, il Penna, il Cavalli, il Cuniberti, il Salussoglia, la Rosano, la Costadoni, la Caglieri; ma il direttore aveva compreso quale doveva essere la via risoluta a seguirsi, e badava quasi a smorzare, ad attenuare questi predominii, per ottenere il risultato essenziale, la fusione cioè, l'affiatamento armonico.

Nello stesso modo andavan delineandosi nel campo della produzione, figure secondarie d'autori, raggianti attorno alle principali. Un operaio, e proprio di nuovo un proto, Roberto Moncalvo, faceva applaudire una sua commedia: *La nora e la madona*, cattiva d'insieme se pure contenga qualche tipo felice, e prendeva questa scorciatoia per diventare un meno che mediocre giornalista (1). Nei momenti di rilasso alcuni attori supplivano essi alla mancanza di novità con produzioni che veramente nuove non lo erano mai: il Penna, il Salussoglia; il Monticini. Inevitabile ed inevitato (2), Luigi Rocca (3), così felice promotore degli ingegni altrui, così infelice stiracchiatore del proprio per tutte le varietà multiformi dell'arte, dovunque sgraziatissimo dilettante, scrisse anche pel teatro piemontese e questi suoi parti giustificano appieno la sentenza che sinteticamente ed

---

(1) A. Manno e V. Promis: *Bibliografia storica degli stati della monarchia di Savoia*. Torino, Bocca, 1889, I, 442.

(2) Anzi *in .... vitato:* così egli dice nelle notizie da lui comunicate al Milone (Milone: *Memorie*, ecc., pag. 115).

(3) Luigi Rocca, nato il 17 giugno 1812, morto nell'estate 1888, godette a Torino molte simpatie; non per il suo valore letterario, ma per la sua bontà e filantropia. Deputato al Parlamento nel 1849, consigliere comunale di Torino nel 1848 e 1870, consigliere provinciale d'Alba nel 1860, presidente dell'istituto dei rachitici, vice-presidente della società promotrice di belle arti, recava nei varii ufficii un insaziabile desiderio di giovare al pubblico bene. Volle contribuirvi pur anche colle pubblicazioni; pubblicò oltre a cinquanta volumetti, diresse parecchi giornali, collaborò in moltissimi, scrisse commedie educative; ebbe anche un tempo velleità di filologo dialettale e ripubblicò la grammatica piemontese del Pipino, stampò certe sue regole di prosodia piemontese, diresse la *biblioteca 'd Gianduja* edita dal Moretti.... In tutto, per giudicarlo, va tenuto conto della sua buona volontà più che del valore intrinseco spesso negativo.

acutamente ha dato delle sue opere Vittorio Bersezio: «.... non una resterà, non una merita di restare.... [1] »; ed altri, ed altri ancora autori seguivano, formanti in brevissimo tempo un vasto repertorio.

Perchè caratteristica è pure l'attività febbrile di tutti questi autori, che scrivevano quasi rubando le ore al sonno ed al passeggio, e che giungevano a dare due, tre commedie in un mese, come da lungo tempo tenesser rinchiuso quel materiale e solo aspettassero un'occasione propizia per esplicarlo. Talvolta tacevano per qualche tempo, poi davan fuori con una *fuga* di produzioni nove.

Così Federico Garelli erasi ritratto sotto la tenda; aveva un momento ritentato il teatro italiano nel 1860 [2], poi aveva tracciato per la sua Unione filodrammatica un' abile riduzione dal francese, *'L birichin 'd Turin* [3], emancipandosi assai del modello specialmente in alcuni tipi minori e felicemente resi, *monssù Grata* e *Toni Patela;* e finalmente a lunghi intervalli aveva dato *I lader an guant bianch* [4], freddissimo intreccio romantico malamente mascherato, col suo bravo pistolotto finale nella descrizione della battaglia di San Martino, dove soltanto due figure, tutt'altro che nuove in verità, *Gatin* l'amante timido, *Ghitin* la serva sguaiata, sottraggonsi al convenzionalismo; *I graneli del dotor Pensaben* [5] che, a non voler tener

---

(1) VITTORIO BERSEZIO: *Trent'anni di vita italiana.* Torino, Roux e Favale, 1878, I. 228.

(2) Colle *Baruffe di Madama Rapare,* scherzo comico in due atti. Milano, Sanvito, 1860. Era una allegoria sul gusto di *Guera o Pas?* Estraggo dal copione originale quest' *avvertimento al capocomico:* « rappresentano sotto velo: *il signor Canon* — la Francia; *Baionetto* — il Piemonte; *Camillo Spadoni* — il ministero Cavour-Lamarmora; *Carabina* — l'armata sarda; *Don Lacrima* — il clero; *Pierina Toscanelli* — la Toscana; *Adriana* — la regina dell' Adriatico, Venezia; *madama Rapace* — l' Austria; *Giuliano* — il generale austriaco Giulay; *Benedetto* — il generale Benedeck; *Mitraglia* e *Fracassa* — l'armata francese ».

(3) *Prima:* 20 marzo 1860. — *'L birichin 'd Turin,* commedia in tre atti. Torino, Stamperia *Gazzetta del Popolo,* 1876.

(4) *Prima:* 15 novembre 1860. — *I lader an guant bianch,* commedia in tre atti. Torino, Stamperia *Gazzetta del Popolo,* 1876.

(5) *Prima:* 20 maggio 1861. — *I graneli del dotor Pensaben,* commedia in tre atti. Torino, Stamperia *Gazzetta del Popolo,* 1875.

conto dell' intreccio troppo evidentemente imitato dalla *Donna romantica* (1), presenta una maggior sicurezza di sceneggiatura, una sobrietà notevole nel dialogo, una più distinta ed ampia veduta di tipi, nelle donne specialmente, quali la irritabile *madama Girafort,* la cameriera *Melania*, insaziabile ghiottona, mentre invece il tipo di *Sandrin Virola* aggirasi nelle solite spire manierate dell'antico brillante uso a cantare e difender la virtù sparando quelle battute a mulinello di lingua che in gergo comico chiamansi cannonate; e finalmente *La cabana del re galantom,* uno dei suoi più clamorosi successi. Or questa commedia del Garelli pare a me doversi porre insieme col *Pover paroco* del Pietracqua nella categoria dei pseudo-capolavori.

Di fatto *La cabana del re galantom* (2) è ancor sempre un tentativo, dove si abusa ancora esageratamente del motivo politico. Intessuta sopra un fatto reale (3), l' angoscia e la rovina d'una famiglia che perde il figlio unico sostegno nella guerra del 59, *La cabana* abbandona ben presto il motore principale per dar luogo alle tirate melodrammatiche di un soldato *Gioan*, che parla .... come devono parlare per le arene i primi attori e descrive le battaglie col fuoco di un giornalista .... che non vi abbia preso parte; alla apologia indiretta di Vittorio Emanuele cacciatore, ed a quella diretta di lui, allegoricamente rappresentato dal *Cont Roccafrá,* pel quale tutti gli attori si prendevan cura di truccarsi coi baffi e col pizzo augusti; alle volate patetiche di *Teresa*, una contadina che declama a pieni polmoni come una prima attrice e sviene periodicamente come un' amorosa. Non per questo difetta interamente il buono; ma il conven-

---

(1) *La donna romantica ed il medico omeopatico*, di RICCARDO CASTELVECCHIO, fu rappresentata al teatro Re di Milano nel 1858.

(2) *Prima:* 19 ottobre 1861. — *Un neuv Giob o la cabana del re galantom,* dramma in tre atti. Torino, Stamperia *Gazzetta del Popolo*, 1873. — *Il nuovo Giobbe o il ritorno dei contingenti dopo la battaglia di San Martino:* N. 96 della Galleria teatrale. — *Gazzetta di Torino*, 16 agosto 1885. — *Gazzetta Piemontese*, 6 dicembre 1881. — *L'ordre social,* agosto 1874. — *Gazzetta di Mondovì*, settembre 1875.

(3) A Villanova-Mondovì sanno dire ancora a proposito di chi e sopra quali dati reali Federico Garelli abbia scritto questa commedia.

zionale, la ricerca dell' effetto plateale ha guadagnato tanto i protagonisti che per trovare il reale valore bisogna cercare nei tipi secondarî e nell' ambiente, i quali sempre sfuggono fortunatamente alle grinfie della tesi. E Federico Garelli mostrava da questo lato la potenza del suo ingegno creatore presentando una quantità di tipi la cui distinta originalità ha pochi riscontri: *Nina d'ii rissolin* la briosissima tabaccaia; *Menica,* la ostessa bonacciona; *Gnassi*, dove perfezionava e umanizzava meglio il *mamo* della *Partenssa; Toni 'l foin,* il rozzo, presuntuoso avaro e maligno consigliere; *Maroca*, lo sbolzo inserviente pieno di fiele contro tutti; ed altri ed altri ancora: dal complesso dei quali risulta fresca ed evidente la vita del villaggio, specialmente nel primo atto, dove il movimento è felicissimo, e che si chiude con molta efficacia, come del resto era ormai stabilita l' abilità del Garelli pei finali, architettati forse con soverchia trasparente preparazione, ma di effetto sicuro sempre.

Ma se, pur facendo ogni riserva sul merito artistico complessivo, riconosco in questa *Cabana* gli elementi del successo e me ne spiego l'esito felicissimo nel momento politico, io devo invece confessare d'aver esaminato con stupore sempre l'unanime accordo con cui si proclama un capolavoro, il capolavoro anzi del Pietracqua, *'L pover paroco* (1): che mi è sempre parsa una tra le meno vitali, anzi tra le peggiori produzioni dell'autore vogherese. Lì incominciava a vedersi quanto errassero coloro i quali volevano distrarlo dal suo ambiente naturale; egli non penetrava ancora, come un uomo illustre con molta amena serietà consigliava a quest'operaio « nella classe della superba aristocrazia..., nelle sfarzose sale della banca... » (2),

---

(1) *Prima:* 23 giugno 1860. — *'L pover paroco*, commedia in tre atti. Torino, Stamperia *Gazzetta del Popolo,* 1879. — *Gazzetta Ufficiale*, 13 maggio 1861. — *Gazzetta di Torino,* 28 novembre 1861. — *Il Tempo*, 22 aprile 1867. — *Il Messaggiero*, 12 giugno 1867. — *I souma viv!* ecc. di ALARNI, — *Gazzetta Piemontese*, 3 dicembre 1880. — MARIO LEONI in *La Letteratura*, 3 dicembre 1886. — Fu tradotto e rappresentato anche in lingua italiana (vedi *Gazzetta Piemontese*, 1.° dicembre 1873).

(2) ANGELO BROFFERIO, in *Stendardo italiano,* 9 febbraio 1860.

ma allargavasi a studiar la vita dei campi e dimostrava subito la grande verità del proverbio milanese *offellee, fa el to mestee!* Perchè egli, così acuto osservatore e riproduttore della verità in tutti i suoi particolari, meraviglioso nelle macchiette minori, presentava qui una piazza di villaggio affatto incolore, dove di vita vissuta non c' è neanche la lontanissima idea (1). Ma, distinguono gli ammiratori, non è una commedia d'ambiente, sì bene una commedia di carattere. Premesso che non comprendo il valore di questa espressione, perchè non mi spiego questi caratteri fissi ed indipendenti affatto dal loro clima e dalle loro condizioni, — osservo che bisognerà metter fuori di questione le figure minori, perchè quelle son fantocci trattati con inesperienza puerile: resteranno i protagonisti. Sarà dunque vero quel *Don Giovan*, quel *Pover paroco* che predica in piazza proprio come in chiesa, e ne fa suo vanto, per disgrazia di tutti noi che siam costretti a sorbirci ogni momento certe battute eterne, noiosissime, opprimenti in uno stile biblico metastasiano, colle sue brave parabole, coi suoi passi evangelici, frutto di un'erudizione di seconda e di terza mano? Ed egli assorbe tutto; e le declamazioni di lui hanno l' influenza di paralizzare tutti gli altri tipi, di toglier loro anche quel poco di verità e di vita che avrebbero. Giustizia vuole che mettiam da parte *Lorenss Perla*, al quale proprio verità e vita non può scemarsi mai ... perchè non ne ha affatto; è il *Deus ex machina*, duro, stecchito, spettrito come quegli *incogniti*, quell'eterno Federico II delle vecchie commedie francesi a base di riconoscimenti; anzi questa volta è egli *Lorenss* che contribuisce a rendere anche più romanticamente assurda la figura

(1) L'identico fenomeno del disagio di Luigi Pietracqua in un ambiente non suo puossi scorgere ancora in altre sue commedie minori: nel *Beu 'd Natal,* dramma campestre ma dove di campestre c'è forse soltanto la stalla ed il bue inghirlandato; *Don Temporal,* pessima riproduzione del *Troppo tardi* e della *Guera o pas?* dove la vita signorile è resa con fenomenale inesperienza; mentre invece una delle commedie sue più infelici per insieme, la *Miseria*, che riproduce la vita cittadina dei bassi fondi sociali, ha pure un primo atto semplicemente meraviglioso per verità fotografica, e un carattere, *Pedrin,* immenso per potenza.

del *paroco* perchè la scena della *prova*, che dovrebbe provare la carità evangelica ad ogni costo di *Don Giovan* il quale si spoglia per aiutare un ignoto, dichiara semplicemente che in fondo quel *paroco* non è soltanto buono ma.... sia detto col massimo rispetto, anche un gran baggiano. Resta, vigoroso, evidente almeno nella durezza dei tratti, il losco *Don Lapin* e certo per trovare un tipo vitale in questo insieme di fantasmi ipotetici bisognava ricorrere al prete malvagio, la bestia nera di Luigi Pietracqua.... non so o non voglio dire per quali ragioni. Per me dunque, lo ripeto: una cattiva commedia. Eppure se si leggono gli articoli critici, non d'allora soltanto, ma di ogni volta che l'argomento occorse di moda, se si domanda ancor oggi alla critica per quali produzioni resterà particolarmente Luigi Pietracqua, il *Pover paroco* lo si udrà sempre collocato tra i capolavori: ciò è molto, ma non è tutto, perchè anche la critica prende degli svarioni — il mio libro è qui a dimostrarlo chissà quanto spesso! — Se si interrogano gli attori essi si dichiarano entusiasti di questa produzione; e ne anche qui è assai, perchè essi giudicano da un punto di vista molto soggettivo, per essi la produzione migliore è quella in cui hanno la miglior parte, e dove c'è di che meglio sfogarsi nei pistolotti e nei fervorini. Se poi si ricercano le cronache delle serate, e non nei resoconti soltanto dei giornali, ma nelle testimonianze oculari, ma nei registri degli amministratori sempre profondi d'insegnamento, si ricava indiscutibile e perdurante questo successo del *Pover paroco*: e quest'è moltissimo, argomento quasi decisivo; perchè, in fin dei conti, il pubblico ha egli, se non assolutamente, relativamente almeno, ragione quasi sempre, e la critica potrà bene proclamare essa dei genî e dei capolavori, e gli autori e gli attori avranno un bel disprezzare *l'orbetto*, ma non faranno perciò che le commedie fischiate siano applaudite, ed i capocomici saran costretti a buttar nella cassetta del rammentatore quei portenti incompresi, se non vorranno che il pubblico sfolli il teatro per cercare una musica più divertente di quella dei fischi, magari invece i pianoforti scordati

delle operette: dal che si deduce una conseguenza molto retrograda forse, ma pur troppo terribilmente vera: le commedie non si scrivono per farle fischiare.

Questo mio gran rispetto pel pubblico, e quest'assoluta incompatibilità d'un tal trionfale successo col mio modo di vedere, m'ha invogliato a studiare con attenzione il fenomeno. Non ho tardato a trovare la chiave del mistero: bastava confrontare l'esecuzione che del *Pover paroco* dava il Toselli con quella di altri attori. Il segreto non era nella commedia, sì bene nell'attore: Toselli era costretto a far tutto un lavoro a ritroso per trovare la verità in una produzione non vera, e vi riusciva con quella sua meravigliosa intuizione della vita, con quella sua profonda conoscenza della scena: era un successo immenso, ma un successo suo, tutto suo, dove proprio l'autore non ci aveva a vedere.

Toselli compensava così, pagando lautamente nella esecuzione sua personale e degli attori, la sua grettezza, la sua spilorceria verso gli autori. Garelli, già abituato alle tirchierie comiche, riusciva a cavargli qualche poco: Zoppis, che conservava ancora qualcosa del negoziante, qualcosa ebbe, ma pochissimo; Pietracqua, più inesperto, quasi niente: dicono — e non so e sapendolo non direi se vero, ma il fatto solo che lo si racconta è abbastanza di per sè caratteristico ed eloquente — dicono che pel diritto assoluto di cinque o sei fra le sue commedie migliori, Toselli abbia spinto la sua generosità fino a regalargli un orologio d'oro!

Eppure i guadagni erano lauti: s'era ben lontani omai dal giorno in cui si spartivano nella compagnia quaranta centesimi a testa; ma, aumentando il benessere del capocomico, non cresceva in proporzione quello degli attori e degli autori. Toselli, appena conseguì l'agiatezza, si lasciò guidare da quelle due opposte correnti ch'erano nel suo individuo: l'avarizia esosa da un lato, il pazzo orgoglio del fasto dall'altro: se le donnine e i parassiti stavan bene con lui adulandolo e gonfiandolo, non potevano dire altrettanto gli autori ed attori

indipendenti e coscienziosi. La violenza del suo linguaggio, l'appello continuo ch'ei faceva alla gratitudine dovutagli, contribuivano ad accrescere attorno a lui il malumore. Centro di esso facevasi l'attor Salussoglia, che coll' aprirsi dell'anno comico 1862 determinava la prima scissione e fondava coi malcontenti una novella compagnia piemontese, la quale tentò ricoverarsi sotto le grandi ali di Giovanni Sabbatini, l' autore degli *Spazzacamini della valle d'Aosta* di lagrimevol memoria: e certo non era l'uom fatto a recar fortuna, egli così perseguitato dalla iettatura, disgraziato autore, disgraziato censore, disgraziato pubblicista!

Ma « era difficile se non impossibile trovare chi sapesse come il Toselli apprezzare le produzioni, sollecitare gli autori che gli potevan convenire, ispirarli, interpretare le produzioni, saperle mettere accuratamente in scena; e per necessità [1] » i migliori elementi restavano col Toselli; gli restavano i tre autori, che s'erano accomunati pregi e difetti, e tendevano ad avvicinare i loro ideali artistici, cercando ciascuno gli effetti dell'altro; presentavasi sull'orizzonte un Carlo Nugelli, pseudonimo ignoto di un notissimo pubblicista che dopo aver tanto avversato il teatro, si dichiarava vinto e veniva a tentar egli pure la luce del proscenio: e Toselli ingrassava, imborghesiva, teneva a stecchetto gli attori, prodigava denari nelle più pazze imprese, non dava retta alcuna ai consigli del suo segretario Angelo Morolin, pareva sfidasse la fortuna a precipitarlo. Ma la fortuna non era ancor stanca; essa giovavasi di lui, qual strumento per assodare il teatro piemontese di cui quei tre anni avevano raffermato i primi passi, essa riserbava a più tardi l'abbandono, e forse perchè questo gli riuscisse più increscioso, prolungava ora il successo, prodigava i doni, spargeva d'oro, profumava d'incenso, adornava d'allori la bella via che ancor Toselli ed il teatro piemontese dovevan percorrere, la via all'apoteòsi.

---

(1) D. F. Botto: In *Gazzetta di Torino*, 5 marzo 1865.

REPERTORIO.[1]

Marzo 1859 — Marzo 1862.

DATA i prima rappresentaz.	TITOLO DELLA PRODUZIONE	AUTORE	COMPAGNIA	CITTÀ	TEATRO
marzo 1859	*Cichiña 'd Moncalé*, 5 atti.	—	Toselli	Torino	D'Angennes
9 aprile »	*Guera o pasè*, 3 atti	Federico Garelli	id.	id.	id.
24 aprile »	*La partenssa d'ii contingent per l'armada*, 1 atto ...	id.	id	id.	id.
30 aprile »	*Margritin dle violëtte*, 3 atti.	id.	id.	id.	id.
26 maggio »	*La famia del soldá*, 3 atti.	Luigi Pietracqua	id.	id.	id.
2 giugno »	*La piemonteisa*, canzone..	Angelo Brofferio	id.	id.	id.
5 giugno »	*Le batajole 'd Madama Scardassa*, 2 atti	Gaetano Monticini	id.	id.	id.
12 giugno »	*'L bolletin*, 1 atto.......	Luigi Pietracqua	id.	id.	id.
14 giugno »	*Palestro, Montebello e Magenta*, carme....... ..	Gaetano Monticini	id.	id.	id.
25 giugno »	*'L campé e la marghera*, 2 atti......	Anonimo	id.	id.	Alberto Nota
30 giugno »	*Giors 'l sansuari*, 3 atti..	Luigi Pietracqua	id.	id.	id.
21 luglio »	*Gigin a bala nen*, 3 atti .	id.	id.	id.	id.
30 luglio »	*Le sponde del Po*, 2 atti .	id.	id.	id.	id.
30 luglio »	*La bela Rosin*, 1 atto . . .	Giuseppe Salussoglia	id.	id.	id.
5 agosto »	*Sor Pomponi*, 3 atti	Gaetano Monticini	id.	id.	id.
7 agosto »	*Barba Tempesta*, 1 atto .	id.	id.	id.	id.
14 agosto »	*Tirie-Verde!*, 3 atti. . .	Luigi Pietracqua	id.	id.	id.
21 agosto »	*L'impiegh e la famia*, 2 atti.	Anonimo	id.	id.	id.
27 agosto »	*L'acqua potabil*, 1 atto...	Gaetano Monticini	id.	id.	id.
27 agosto »	*Ambission e amor*, 3 atti.	Giuseppe Salussoglia	ld.	id.	id.
6 settemb. »	*Le sponde dla Dora*, 3 atti.	Luigi Pietracqua	id.	id.	Circo Milano

(1) Mi pare ovvio l'avvertire che non ho la certezza di aver ricostruito integralmente ed esattamente sempre il repertorio, cosa questa forse materialmente impossibile; ma posso dire di non aver risparmiato fatiche di ricerche perchè l'elenco raggiungesse la massima esattezza.

D. O.

	DATA di prima rappresentaz.	TITOLO DELLE PRODUZIONI	AUTORE	COMPAGNIA	CITTÀ	TEATRO
22	11 settemb. 1859	*Un testament ingiust e n'om onest,* 4 atti..........	Anonimo	Toselli	Torino	Circo Milan
23	29 settemb. »	*Barba Giaco, misteri del balon,* 2 atti....	G. B. Penna	id.	id.	id.
24	22 ottobre »	*Sablin a bala!,* 4 atti...	Luigi Pietracqua	id.	Milano	Re Vecchio
25	novemb. »	*'L Rosari,* 3 atti	G. Sabbatini	id.	Torino	Rossini
26	18 dicemb. »	*'L beu 'd Natal,* 3 atti ..	Luigi Pietracqua	id.	Cuneo	Civico
27	28 dicemb. »	*Rispeta tôa fômna,* 4 atti.	id.	id.	id.	id.
28	19 gennaio 1860	*La riparassion,* 2 atti....	Luigi Rocca	id.	Torino	Rossini
29	30 gennaio »	*Don Temporal,* 3 atti....	Luigi Pietracqua	id.	id.	id.
30	12 febbraio »	*N' astussia 'd Margritin,* 1 atto	Luigi Rocca	id.	id.	id.
31	marzo »	*La paja vsin al feu,* 3 atti.	Giovanni Zoppis	id	id.	id.
32	20 marzo »	*'L birichin 'd Turin,* 2 atti.	Federico Garelli	Unione Filodram.	id.	Carignano
33	25 aprile »	*Mariouma Clarin,* 4 atti..	Giovanni Zoppis	Toselli	Genova	Apollo
34	maggio »	*Clarin mariá,* 4 atti.....	id.	id.	Torino	Rossini
35	23 giugno »	*'L pover paroco,* 3 atti ..	Luigi Pietracqua	id.	Casale	Comunale
36	28 giugno »	*'L sergent e la creada,* 2 atti.	Cesare Faccio	id.	Vercelli	Politeama
37	luglio »	*Chi ass pia d'amor ass lassa 'd rabia,* 2 atti	Giovanni Zoppis	id.	Torino	Alfieri
38	luglio »	*'L rispet uman,* 4 atti....	id.	id.	id	id.
39	20 settemb. »	*'L papá dla maestra,* 3 atti.	id.	id.	Como	—
40	15 ottobre »	*La Nora e la Madona,* 3 atti.	Roberto Moncalvo	id.	Torino	Rossini
41	ottobre »	*L'indolent,* 4 atti	Giovanni Zoppis	id	id.	id.
42	novemb. »	*I litigaire,* 4 atti.......	id.	id.	id.	id.
43	novemb. »	*'L matrimoni civil,* 4 atti.	A. Arcadio (G. Salussoglia)	id.	id.	id.
44	11 novemb. »	*'Na cattiva amia,* 2 atti ..	Luigi Rocca	id.	id.	id.
45	15 novemb. »	*I lader an guant bianch,* 3 atti................	Federico Garelli	id.	id.	id.
46	novemb. »	*La pi bela fia del pais,* 4 atti.	Ferdinando Gianotti	id.	id.	id.

	DATA di prima rappresentaz	TITOLO DELLE PRODUZIONI	AUTORE	COMPAGNIA	CITTÀ	TEATRO
47	dicemb. 1860	*'L celibatari*, 1 atto.....	Ferdinando Gianotti	Toselli	Torino	Rossini
48	15 gennaio 1861	*Surtí d'an person*, 1 atto.	Luigi Pietracqua	id.	id.	id.
49	25 gennaio »	*La neuja*, 1 atto	Giovanni Zoppis	id.	id.	id.
50	febbraio »	*Turin ch'a rii, Turin ch'a piôra*, 5 atti	Filiberto Balegno	id.	id.	id.
51	febbraio »	*Prim pian, scond pian, ters pian, quart pian, quint pian*, 5 atti..........	id.	id	id.	id.
52	febbraio »	*'L sistema 'd sor Dumini*, 4 atti	Giovanni Zoppis	id.	id.	id.
53	febbraio »	*J amis a la preuva*, 4 atti.	id.	id.	id.	id.
54	aprile . »	*La miseria*, 3 atti..	Luigi Pietracqua	id.	Genova	Apollo
55	20 maggio »	*I graneli del dottor Pensaben*, 3 atti	Federico Garelli	id.	Torino	Alfieri
56	maggio. »	*S'i fusso sgnouri*, 4 atti .	Giovanni Zoppis	id.	id.	id.
57	maggio »	*As dis!* 4 atti	id.	id.	id.	id.
58	15 ottobre »	*'L pan salá*, 3 atti......	Luigi Pietracqua	id.	Milano	Re Vecchio
59	19 ottobre. »	*La cabaña del re galantom*, 3 atti...............	Federico Garelli	id.	id.	id.
60	5 novemb. »	*La povertá onesta*, 3 atti .	Luigi Pietracqua	id.	Torino	Rossini
61	18 novemb. »	*'L guant 'd Pinota*, 4 atti.	Efisio Tavassa (Fossati)	id.	id.	id.
62	10 gennaio 1862	*Cheur caud e rason freida*, 4 atti...............	Luigi Pietracqua	id.	id.	id.
63	24 gennaio »	*La beneficenssa*, 3 atti...	Carlo Nugelli	id.	id.	id.
64	febbraio »	*La sonatris ambulant*, 4 atti.	A. Arcadio	id.	id.	id.
65	febbraio »	*A pecá vei penitenssa neuva*, 3 atti...............	Giovanni Zoppis	id.	id.	id.
66	febbraio »	*A tuti j uss 'l so tabuss*, 3 atti.................	id.	id.	id.	id.
67	20 febbraio »	*Da la vanitá a la colpa*, 3 atti.................	Carlo Nugelli	id.	id.	id.

DELFINO ORSI

DOTTORE IN LETTERE

IL TEATRO IN DIALETTO PIEMONTESE

STUDIO CRITICO

MILANO

Stabilimento G. Civelli

1891.

III.

L'ETÀ DELL'ORO

(Marzo 1862 – Febbraio 1869)

MILANO

Stabilimento G. Civelli

1891

Al Comm. Prof.

FELICE GARELLI, deputato al Parlamento

Ricorda, commendatore? Ella presiedeva allora, con quella sua grande autorità buona, al liceo di Mondovì; e noi, un nugolo di scolaretti, avevamo costituita una società filodrammatica....

Il teatro era una spaziosa cantina: il palcoscenico era stato costruito, molto economicamente ed incertamente, buttando delle assi sur una catasta di legna, sì che ad ogni battuta di tiranno *accompagnata da un qualche* analogo *movimento vacillava stranamente, e non sarebbe stato impossibile che ad un* apriti o terra *un po' vivo la terra avesse risposto al pestar dei piedi aprendosi davvero. Una fila di sedie, disposte di fronte al palcoscenico, separava il santuario dell'arte dalle botti di vino che troneggiavano lungo l'opposta parete.*

Il più curioso nell'ambiente era il pubblico. Noi veramente nella nostra modestia avevamo durato tutta quella fatica coll'intenzione sola di divertir le cuoche e le cameriere; ma il più audace e buffo di noi — gli sia perdonato oggi in grazia della sua numerosa prole — aveva fatto il tiro di recarsi ad invitare alcune tra le migliori famiglie della città nostra. E quelle vennero: risero e.... tornarono. Così fu che le recite presero quasi un aspetto serio; quasi, dico, perchè non mancavano gli incidenti da ridere: ora era la mirabile macchina del sipario che non voleva più saperne di scendere nè di salire; ora l' imbestialirsi d'un attore, che con una pedata mandava a gambe levate il malaccorto suggeritore in un colla sua gabbia mobile.... che era poi una sedia sapientemente foderata di tappezzeria.

Io era il prediletto di quelle buone e belle signore, per la ragione ch'era il più piccino — lo devo essere tuttavia — e faceva, a sette anni, da primo attore! Si figuri: una delle

commedie del Genoino recava un mondo di generali, colonnelli, maggiori e giù di lì: io finiva per essere un semplice sottotenente. A farci gli uniformi era bastato incollare sui berretti e sulle giubbe dateci ad imprestito dai convittori molti galloni di carta argentata e dorata. Per le sciabole ricorremmo alla cortesia di un tenente dei carabinieri a riposo, un gigante d'uomo ch'era stato corazziere. E noi cingemmo quegli spadoni incommensurabili.... cioè io lo portai come un' alabarda. Quel giorno le belle signore si rubarono la mia personcina per stamparmi dei bei bacioni in volto: ah! commendatore, che gioia.... sarebbe adesso!

Ad accrescere e nello stesso tempo a turbare quella gioia compariva spesso sulla porticina la figura severa di lei, nostro preside, e noi seguivamo le impressioni riflesse nel suo volto; s'esso s'atteggiava a sorriso, noi gongolavamo; ma in palcoscenico si gelava addirittura, quando, come in una sgraziata farsa dove alcuno s'era messo molto realisticamente in mutande, il suo occhialetto prendeva una fissità burbera.

Buon per noi che sempre un angelo tutelare ci accoglieva dopo la recita: era la sua buona sorella Anna, che incoraggiava i nostri palpiti artistici con un eccellente vino dolce e molti pasticcini. Allora, in quel tripudio della gola, sfumavano i piccoli malumori del palcoscenico, e ci sentivamo novamente disposti a ritornare alla carica, per assoggettarci al giudizio del nostro preside, ma più per virtù dei dolciumi promessici dalla signora Anna.

Ella vede perciò, commendatore, che in me il bernoccolo comico c'era d'allora: anzi Ella e la sua povera Anna lo incoraggiavano scandalosamente e con evidente pericolo: poteva venirne fuori un giovane autore! *Ringrazi il cielo che n'è uscito soltanto un presuntuoso, seccante critico: così almeno il martirio è più ristretto e meno traditore.*

Accetti adunque come un minor male l'omaggio di questo volumetto, tenue attestato della mia devozione.

L'Affezionatissimo suo

DELFINO ORSI.

SOMMARIO

I. — *Vittorio Bersezio e " Le Miserie 'd Monssú Travet ,,*	Pag.	9
II. — *I trionfi di Federico Garelli*	»	41
III. — *" Dio dell'or.. ,,*	»	55
IV. — *Nomi nuovi*	»	60
V. — *Conoscenze vecchie*	»	68
VI. — *" Ai voli troppo alti e repentini... ,,*	»	73
VII. — Repertorio, *Marzo 1862 — Febbraio 1869*	»	77

Dopo avere esaminato la letteratura drammatica dialettale piemontese in un'*Introduzione* (1), ho esposto nei *Primi Passi* (2) il periodo delle origini del teatro moderno: qui, ora, studio i trionfi massimi dal 1862 al 1869. Vedrò ancora la dolorosa decadenza dal 1870 al 1880; poi un ultimo momento di vita nova dal 1880 al 1886. E per non intralciare con soverchie considerazioni e discussioni il filo storico del racconto, mi riserverò a dire per ultimo di varie questioni attinenti alla storia del teatro: la vita delle compagnie, la recitazione, la missione del teatro piemontese nella storia dell'arte, le relazioni di esso coll'italiano, ecc.

D. O.

(1) *Il teatro in dialetto piemontese,* Studio critico. *Introduzione: dai primi documenti all'anno 1859.* Milano, G. Civelli, 1890.

(2) *Il teatro in dialetto piemontese*, Studio critico. *Primi passi*, (marzo 1859-marzo 1862). Milano, G. Civelli, 1890.

I. — Vittorio Bersezio (1)

e « Le miserie 'd monssù Travet ».

Vittorio Bersezio (2) aveva di poco oltrepassato i trent'anni, ma teneva già un posto invidiato nella più eletta società torinese. Lavoratore indefesso, scrittore meravigliosamente fecondo, egli, ch'era direttore della *Gazzetta Ufficiale* — concedente allora larga parte alla discussione letteraria —

(1) G. C. Molineri in *Gazzetta Piemontese*, 6 dicembre 1881. — Marenco L.: *Torino letteraria* in *Torino*, ecc. pag. 443. — De Gubernatis A: *Storia del teatro drammatico*. Milano, Hoepli, 1882; pag. 429, 432. — Bersezio V.: *Prefazione ad « Una bolla di sapone »*. Milano, Sanvito, 1873. — Bersezio V.: in *Primo passo*, Roma, Sommaruga, 1882. — D. F. Botto in *Gazzetta di Torino*, 4 maggio 1863. — Paolo Breggi in *Gazzetta di Torino*, 15 dicembre 1867. — G. C. Molineri: *I teatri in Torino*, ecc., pag. 493. — Delfino Orsi in *Conversazioni della domenica*, 7 agosto 1887. — Alarni: *I souma viv*, ecc. — *Espero*, 20 settembre 1859. — *Gazzetta Ufficiale*, 13 maggio 1861. — *Gazzetta del Popolo*, 14 e 15 maggio 1861. — *Gazzetta di Torino*, 26 febbraio 1861; 11 novembre 1862; 28 settembre, 11 ottobre 1863; 9 ottobre, 12 dicembre 1864; 22 gennaio 1884. — *Perseveranza*, 23 febbraio 1866. — *Gazzetta Piemontese*, 11 aprile 1881. — *Serate Torinesi*, 26 maggio 1883. — *Domenica letteraria - Cronaca bizantina*, 9 agosto 1885. — *Gazzetta letteraria*, 16 gennaio 1886. — *Ribalta*, 19 gennaio 1886. — *Scena illustrata*, 1 ottobre 1886, 1 giugno 1887. — *La letteratura*, 1 gennaio 1888, ecc.

(2) La biografia di Vittorio Bersezio appartiene troppo alla storia generale della letteratura italiana perchè possa occorrere ch' io ne tratti qui ampiamente. Mi accontento adunque di accennare poche cose. Vittorio Bersezio è nato nel 1830 a Peveragno (provincia e circondario di Cuneo); e rammenta con piacere e con affetto la montagna nativa da cui ha ereditato quella fermezza di carattere, quella costanza nella lotta, quella tempra forte che egli nel primo volume dei suoi *Trent' anni di vita italiana* loda nell' indole dei Piemontesi. Suo padre, assai agiato di fortuna, segretario comunale e notaio a Peveragno, desiderava ed ottenne d' essere segretario mandamentale a Torino per aver agio di far studiare la famiglia. Così Vittorio Bersezio si laureò in leggi nell' Università di

trovava il modo ed il tempo di scrivere per il suo e per altri giornali una quantità innumerevole di romanzi e di racconti attestanti la sua fantasia inesauribile, di buttar giù settimanalmente i *Corrieri* per la *Gazzetta di Torino*, e, occorrendo, le *Varietà* per altri periodici. A questa attività quasi febbrile andava unito un altro carattere distinto, atto a farlo interprete prediletto

---

Torino all'età di diciannove anni. Ma non esercitò mai l'avvocatura. Già le sue tendenze letterarie si manifestavano in alcuni scritti pubblicati nelle *Letture di famiglia* dirette dal Valerio e nel *Messaggiere* di Brofferio. Nel 1852 faceva rappresentare con successo un dramma, *Pietro Micca;* e l'anno dopo un *Romolo*. Poi si buttò nel giornalismo, fondando col Cesana e col Piacentini l'*Espero*, e quindi il *Fischietto* Ma si ritrasse in seguito per alcuni anni dalla vita battagliera, e ritemprò la sua salute fra le native montagne, la sua coltura coi viaggi. Col 59 assunse la direzione della parte letteraria nella *Gazzetta Ufficiale* succedendo a Felice Romani: in questo ufficio continuò fino al chiudersi del 64, non avendo voluto abbandonare la madre sua per seguire la Capitale a Firenze. Questi, dal 59 al 65, sono gli anni della sua meravigliosa, febbrile attività. Se fosse lecito penetrare nei segreti della famiglia, risulterebbe quella una nobilissima pagina della sua vita, un sublime tratto di carattere; perchè egli lavorava in tal modo, non pel desiderio d'arricchire, ma perchè si era prefisso di compiere un dovere che la sola alta fierezza dell' animo suo gli imponeva, e che la delicata affettuosità per la madre gli confermava. Nel 1865 (dopo aver tenuto la direzione della *Gazzetta di Torino* dal 12 dicembre 64 al 23 marzo 65) fondò la *Provincia* trasformatasi poi in *Gazzetta Piemontese* ch'egli diresse fino al 1879, ed al cui lato creò la *Gazzetta letteraria*. Fu una potenza nel giornalismo piemontese, specie in quello letterario: e molte odierne individualità artistiche devono a lui d' essere state *lanciate* con entusiasmo sempre giovanile.

Annoverare la produzione di lui è cosa nè facile, nè qui opportuna. Tra i suoi romanzi ebbero larghissimo favore di lettori e di edizioni: *La plebe, Gli angeli della terra, Povera Giovanna! La mano di neve*, *Mentore e Calipso*, *Aristocrazia...*; tra le sue commedie italiane è rimasta in repertorio *Una bolla di sapone;* tra i suoi studi di critica estetica trovò fama quello su *Alessandro Manzoni;* finalmente il suo ingegno maturo si volse alla storia contemporanea con un largo disegno: *Trent' anni di vita italiana (il regno di Vittorio Emanuele II)* felicemente iniziato, pazientemente e coraggiosamente proseguito. E mentre i volumi di questa importantissima opera ogni anno s'aumentano, la sua geniale fantasia continua a dettargli frequenti i racconti ed i romanzi, che forse non possono più ottener vivo l'interesse della critica moderna, perchè troppo alieni dall' orbita delle formole nove in linea d'arte, ma che trovano sempre ampio successo di lettori, rimasti ancora fedeli alla consuetudine del loro narratore prediletto.

A Torino è popolare la figura di lui, precocemente incurvato, che cammina frettoloso per le vie quasi a volersi sottrarre allo sguardo de' passanti. È di una affabilità grande, squisito nella conversazione, ma spesse volte ritroso per una gran modestia. Desidera, dopo tanti anni di vita militante, la tranquillità, e l' ha trovata in mezzo alla sua famigliuola. Marito alla signora Laura Chiapusso, scrittrice gentile sotto l'evidente pseudonimo di *Chia...ra*, ha tre figli, un maschio e due femmine. Nell'affetto calmo dei suoi diletti egli vive, quasi un po' segregato dal mondo torinese, sia nella sua graziosa palazzina di via dei Fiori, sia nella villa sui colli di Moncalieri.

della *tutta Torino :* in quei giorni in cui ognuno che atteggiar si volesse ad artista credeva suo imprescindibile dovere l'assumere una certa aria di trascuratezza misantropa e di bizzarria *bohémienne*, Vittorio Bersezio continuò, giornalista, le corrette abitudini della ricca borghesia, in mezzo a cui era stato educato. Così s'era presto costituito un piccolo trono di principe nel giornalismo piemontese: i suoi articoli formavano presso la gente seria oggetto di vivace discussione; qualche pranzo (1) e qualche ricevimento ch' egli dava ai suoi colleghi dell' arte e della politica godevano fama di squisiti, elevati convegni; le signore poi si disputavano, nei loro *boudoirs* e nei loro saloni, quel giovane elegante, dai baffettini arricciati, dal fine aristocratico sorriso, dall' occhio vivace cui la miopía dava una sfumatura di ricercato, che sapeva conversar così bene e così brillantemente d' ogni cosa, senza sfoggio pesante di spiritosità ad ogni costo, che non parlava mai dei suoi articoli ma che in tutti ricordava or l' una or l'altra di quelle dame, che non si faceva pregar troppo ad organizzare con abilità una recita filodrammatica da salone, e che qualche volta non si rifiutava neppure a dirigere una quadriglia. . .

E forse tra le ragioni che ispirarono dapprima a Vittorio Bersezio la sua accanita opposizione al teatro dialettale, non dovette essere estraneo questo suo viver sociale, che poteva fargli parer sconveniente, triviale un tal modo di presentare la società piemontese alle altre regioni italiane, in quel momento politico particolarmente. Ma, a voler considerare un po' remotamente le cause dei fatti, noi non abbiamo a dolerci troppo di quella primitiva avversione; chè da essa originò, per un complesso di cause, la collaborazione di lui al teatro.

Poichè il Toselli bramava di conquistare al suo teatro la simpatia di una tal potenza giornalistica, e si teneva sicuro che se l'avesse potuto trascinare ad assistere a qualche rappresentazione, il Bersezio, avversario sistematico fin allora, sarebbe

(1) Cfr. *Opinione*, 23 gennaio 1859.

stato vinto. Così infatti avvenne: Vittorio Bersezio colpito, com'ebbe a scrivere, « colpito e vinto dall'efficacia di quelle scene, di quella recitazione e dalla impressione che vedeva prodotta nel pubblico » volle subito cercare una via onorevole per fare ammenda della sua ostilità. Ed allora si lesse nella *Gazzetta Ufficiale* (1) una lunga ed assennata lettera-aperta al direttore direttagli dall'appendicista drammatico Vincenzo Grimaldi, il quale passando in rassegna l'opera della scena dialettale, la difendeva vivacemente; ne dimostrava la reale importanza, ne metteva in giusta luce la missione limitata ma notevole e conchiudeva: « Amico mio, fa di vincere una qualche sera la tua ripugnanza pei suoni aspri, pei modi un po' ruvidi e per il classico *contagg* del nostro dialetto, e recati al teatro *Alfieri*, mentre la compagnia Toselli vi recita il *Pover paroco*, la *Sablin a bala* o la *Miseria*, e se non ne esci mezzo convertito io mi ti do per vinto ». Qui, secondo l'accordo prestabilito, avrebbe dovuto rispondere il Bersezio, riconoscendo per buoni gli argomenti dell'amico e rinunziando ad osteggiare il teatro piemontese.

Ma lo scritto del Grimaldi aveva suscitato la bizza orgogliosa di Luigi Pietracqua: il proto della *Gazzetta del popolo* — indole così modesta d'uomo che non aveva mai, dopo i suoi maggiori trionfi, fatto parola per averne elogio coi redattori del giornale, i quali appresero per caso la celebrità già grande del loro operaio (2) — con un subito scatto diede fuori una dichiarazione (3) troppo fieramente sdegnosa, troppo

---

(1) *Gazzetta Ufficiale,* 13 maggio 1861.

(2) Cfr. *Gazzetta del Popolo*, 1 agosto 1859.

(3) Eccone la parte principale: « Il signor Grimaldi scrive una lunga lettera (fin troppo per me lusinghiera) nel *lenzuolo ufficiale* del signor Bersezio per persuaderlo che il presente teatro piemontese è una buona cosa. Veramente io non saprei veder la gran necessità di scrivere, di *umiliare una supplica* e tanto più nel *foglio ufficiale del regno d' Italia* ad un individuo qualunque su tale insignificantissimo proposito. Prima di tutto il teatro piemontese dopo che ebbe la sanzione di un intero popolo ha egli bisogno di essere sottoposto all'approvazione di un individuo? Lo scopo morale (almeno tale io lo credo) che m' indusse a scrivere le mie commedie ha egli d'uopo del visto d'un Bersezio? o di chiunque altro dopochè le mie opere passarono per l'abbastanza noioso lambicco dell'attuale revisione teatrale? Secondariamente quale dignità, quale autorità nell'arte ha

altamente soggettiva, troppo ampollosamente magnifica, dove cominciava col non riconoscere affatto quale importanza potesse avere pel teatro piemontese l'assenso o meno del Bersezio, girava di bordo tanto da trarre in ballo assai poco a proposito la censura teatrale, proclamava fieramente il benefico influsso morale delle sue produzioni, e dichiaravasi ispirato a scrivere non per la lode di questo o quel critico, ma per la soddisfazione dell'applauso popolare, che però diceva, proprio sul naso al Toselli, di trovar molto *sterile*.

Il Bersezio, pubblicista oramai navigato, non diè a vedere d'aver provata molta stizza, e rispose brevemente, calmo, dignitoso, altezzoso anzi (1). Ma dentro rimase colpito dalla

---

desso il signor Bersezio perchè gli si diriga una lettera onde si degni approvare quel che la maggioranza della popolazione ha non solo approvato ma sempre applaudito? Esisterebbero forse degli idoli ignoti, ora che l'idolatria è spenta affatto nel concetto delle nazioni che diconsi civili? Io scrissi e scriverò forse ancora in dialetto, unicamente pel popolo, perchè so che immensi sono i vantaggi pella morale ch' io ne potrò ritrarre; perchè so che coll'esercizio di una lingua viva e parlata puossi ottenere un grandissimo incremento all'arte, e a quell' arte vera così bassamente bistrattata, sconosciuta, avvilita in molte parti d' Italia... E non so davvero il perchè il signor Grimaldi si sforzi a provare colla sua lunga diceria che il teatro piemontese non debba essere posto all'*indice* dal signor Vittorio Bersezio. Per altro so di certo che senza il *permesso* del signor Bersezio e di chiunque altro ho cominciato, e, se avrò voglia, continuerò a scrivere in dialetto contentissimo dello sterile sì, ma cordiale, ma libero e sincero applauso popolare. L. PIETRACQUA ». In *Gazzetta del Popolo*, 14 maggio 1861.

(1) *Gazzetta del Popolo*, 15 maggio 1861: « SACCO NERO: Riceviamo la seguente lettera:

« Torino, 14 maggio 1861.

« *Signor Direttore*,

« Nella *Gazzetta del Popolo* d'oggi leggo un articolo del signor Pietracqua sulla lettera direttami dal mio amico e collaboratore Grimaldi circa il teatro piemontese, nel quale articolo la detta lettera è stranamente fraintesa per aver occasione di attaccar me personalmente.

« Io non ho mai preteso di levarmi ad autorità in nulla, nè alcuno mai se lo è pure sognato; e se ho trovato a ridire alcunchè sul teatro piemontese, ho la coscienza di averlo fatto senza offendere la persona di nessuno, usando d'un diritto di esame e di apprezzamento che a tutti compete.

« Fate piacere di dire cotesto da parte mia al signor Pietracqua, e soggiungetegli, voi che siete provato nella battaglia della stampa, che l'ingegno sta bene colla temperatezza ed il merito colla tolleranza.

« Credetemi

« Tutto vostro VITTORIO BERSEZIO ».

fierezza di quel novellino, che appoggiandosi sul favore clamoroso dei pubblici, osava attaccare così la sua fama letteraria stabilita dal successo del romanziere in Italia ed all'estero. Allora in lui, che avrebbe voluto dapprima riconoscere il valore del novello teatro per solo dovere di lealtà senza neanche la lontanissima idea di scrivere commedie piemontesi, sorse prepotente il puntiglio di voler mostrare se proprio non era capace di far nulla nell'arringo battuto dal suo audace avversario: e per puntiglio scrisse . . .

Ma scrivendo volle premunirsi contro la naturale avversità di molti tra il pubblico del teatro piemontese, che sarebbero stati felicissimi di fischiare solennemente il signor Bersezio, o di aiutare almeno il capitombolo. Elesse perciò uno pseudonimo, Carlo Nugelli; il segreto fu mantenuto rigorosamente, per l'interesse che il Toselli vi aveva a farlo. Così la *Beneficenssa* (1) di Carlo Nugelli potè sette mesi dopo quella polemica affrontare la luce della ribalta: ed ottenervi un buon successo. Allora Bersezio parve aver trovato nella commedia piemontese un nuovo campo per la sua laboriosità, senza che per nulla la sua fecondità negli altri fosse sminuita Per lunga pezza il nome di Carlo Nugelli tenne, per dirla in gergo teatrale, il cartellone, annunzio di novelle commedie; e lo pseudonimo continuava, quantunque presto il nome vero dell'autore fosse diventato il segreto di Pulcinella (2).

Fin da quelle prime produzioni Vittorio Bersezio segnalava due caratteri meritevoli di ogni riguardo: l'uno è la tendenza

---

(1) *La Beneficenssa*, commedia in 3 atti — *prima:* 24 gennaio 1862. — *Gazzetta di Torino,* 24 febbraio 1862; 21 gennaio 1881.

(2) Già il 24 febbraio 1862 D. F. Botto scrive: « .. Secondo una indiscrezione della stampa, che in questo caso meriterebbe davvero l'appellativo di stampa pettegola, Carlo Nugelli nasconderebbe un nome caro ai lettori torinesi, di cui le italiane lettere si onorano, al quale la traduzione straniera rese bella testimonianza; ma siccome con costui sono un poco parente pel coabitare che facciamo sotto lo stesso rigo appendicistico, così, temendo non la modestia di lui mi frughi le bozze per mitigare la lode, dirò del male soltanto, il bene rimettendo alla fama del suo ingegno, ai forti suoi studi, alla popolarità dei suoi racconti ... ».

a seguire lo Zoppis nello studio della borghesia, colta nei suoi affetti ma più nei suoi pregiudizii, nell' impasto evidente di vero e di falso, di sentito e di artifiziato ond' ella risulta; l'altro è l'influenza potentissima che la semplicità spirante dalla scena dialettale esercitava sul letterato romantico, trasformandolo grado grado nella economia dei mezzi, riducendolo dal complicato meccanismo della sua scuola alla massima sobrietà, portandolo — oserei dirlo fin d'ora — inconsciamente al naturalismo.

La massima difficoltà che gli si oppose dapprima fu la fusione armonica del motivo serio coll'elemento comico, così sovrabbondevole nel teatro dialettale spesso anche pel solo lato estrinseco della forma. E dovette al Bersezio sembrare ostacolo forse insormontabile — certo lo parve allora ai critici della sua scuola — situare il dramma in mezzo alle tante necessità prosaiche della vita, così apertamente dichiarate. I romantici che s'erano monopolizzate le passioni in un ambiente non mai esistito, in una lingua non mai parlata, in una luce cattedratica, accademica, dovevano bene proclamare « ch' era follìa sperar » di poter far vivere il teatro in dialetto con quegli stessi elementi che l' italiano! Con questi no certo, perchè l'esperimento dimostrava che recavano all'intisichire

Così è, per questa nebulosa circa la tecnica, che l'incertezza domina le prime produzioni del Bersezio: la *Beneficenssa* e *Da la vanità a la colpa* (1) ricordavano troppo il romanziere ed i suoi grandi mezzi, la simmetria architettonica dei duetti ed i finali troppo logicamente voluti; tuffavasi più apertamente in questo andazzo coi *Gieugh 'd boursa* (2) e colla *Ambission* (3): poi notava da se stesso la stonatura ed esaminando solo il difetto alla superficie, credeva di trovarlo nella serietà soverchia

---

(1) *Prima:* 20 febbraio 1862. — A scanso di confusioni avverto che ebbe anche per titolo: *La sedussion.*

(2) *Prima:* 23 agosto 1862. — *Opinione*, 20 gennaio 1863.

(3) *Prima:* 12 dicembre 1862. — *Gazzetta di Torino*, 13 e 15 dicembre 1862.

e correva all'altra estremità, usciva nella commedia brillantissima — direi nella *pochade* se questo termine non avesse preso in Italia una significazione affatto erronea — colla *Cassa a la dote* (1): una vivace commedia ridanciana, dove l'amenità è irresistibile pel terzetto di quei tre tipi maturi, il ricco avaro campagnuolo, il ripicchiato notaio damerino e il gonzo servo che farfallano intorno alla fanciulla ereditiera e disprezzata finch'era povera, mentre a sfondo del quadro mirabilmente giova la figura della vecchia zitellona, dai modi affettatamente puerili, dalla pinguedine molle e dilavata che nell'arruffio generale riesce ad aggranfiare un marito nel disgraziato notaio, lasciato come gli altri in asso dalla arricchita fanciulla.

Quest'era il lavorìo preliminare, inconscio ma necessario, cui nessuno scrittore può sfuggire interrogando le scene; questi erano gli approcci: l'ingegno provava le varie vie, tentava i varii generi isolati. Quando esso fu intonato, quando potè accogliere fuse in un solo organismo le sparse energie, allora sgorgò netto, risoluto, limpido in tutte le sue linee il capolavoro: erano *Le miserie 'd monssú Travet* (2).

L'apertura è delle più semplici: una camera assai meschinamente arredata, ch'è ad un tempo l'anticamera dell'alloggio e la sala da pranzo in casa *Travet* Dalla stanza matrimoniale giunge il bisticcio dei coniugi *Travet,* che non riescono a chetare un bimbo piangente e donde subito si rileva in poche sobrie battute la timidezza del marito di fronte alla moglie;

---

(1) *Prima:* 6 marzo 1863. — *Gazzetta del Popolo*, 6 marzo 1863, 10 marzo 1864. — *Opinione*, 9 marzo 1863. — Tradotta in italiano dall'autore col titolo: *Fra due contendenti!* Milano, Sanvito, 1873.

(2) *Prima:* 4 aprile 1863. — *Gazzetta Ufficiale*, 9 e 16 aprile 1863. — *Gazzetta di Torino*, 4, 7, 12 aprile, 4 maggio 1863, 13 gennaio 1886. — *Opinione*, 13 aprile 1867. — *Perseveranza,* 23 febbraio 1866. — *Il Tempo,* 22 aprile 1867. — *Gazzetta Piemontese,* 10 settembre 1880, 14 marzo, 11 aprile, 7 e 11 settembre, 6 dicembre 1881, 22 gennaio 1882, 13 gennaio 1886. — *Serate torinesi*, 17 febbraio, e 26 maggio 1883. — *Domenica letteraria-Cronaca bizantina*, 9 agosto 1885. — *Le miserie 'd monssú Travet,* commedia in 5 atti, in appendice a *Milone, Memorie e documenti del teatro piemontese,* Torino, 1887. — (*Le miserie del signor Travetti,* Milano, libreria editrice, 1871).

dal fondo, alla porta comune bussa *Giachëtta*, il pristinaio ch'è venuto a reclamare il pagamento del suo credito e che trovando la porta socchiusa entra senz'altre cerimonie. In questa esce dalla camera, in maniche di camicia, come quello ch'era attorno a radersi la barba, *monssú Travet*, e la sua sorpesa nel trovarsi innanzi *Giachëtta* è tutt'altro che gradita.

Perchè *Giachëtta* non è soltanto un creditore, ma è anche un galantuomo molto rozzo, senza peli sulla lingua, che, approfittando della sua antica dimestichezza incominciata fin dall'infanzia, e della sua buona fortuna nel commercio ond' è divenuto ricco, butta sul muso del *regio impiegato* certe verità molto crude, tanto più crude in quanto perfette verità : non si perita a dirgli che tutto il decoro di lui, incaponitosi a voler continuare le tradizioni paterne di pubblico funzionario, cede innanzi alla meschinità dello stipendio. Nè *Travet* nega che ci sia del vero :

Travet. Sí, sí, chiel a l'é stait ben fortuná. Mi 'nvece i 'eu avú tuti ij maleur. Pi m'afano a travajé, e meno i vad ananss, e i'vëdo a passeme s'ij barbis tanti c'a fan niente. Adess i'eu ancora un cap-session c'a l'é na bëstiassa unica e ch'i seu pa 'l përché a peul nen sciaireme e a 'm perseguita . . . A l'é quatr ani ch'i devo avei na promossion, ma a j'é arivaje tuti sti afé e a l'han sempre dovume lassé 'ndaré për piassé coi d'le neuve provincie. Passienssa ! . . . (1).

Ecco la bonomia che non osa nemmeno lamentarsi ! Ma subito mostra la testarda fierezza del suo carattere in due punti : l'affezione sommessa ma profonda per la sua giovine moglie, sì ch'egli s'impunta impermalosito alla uscita di *Giachëtta* ch'egli, alla sua età, con una figlia già grandicella non avrebbe più dovuto riprender moglie ; il sentimento d' onore, che, al lontanissimo accenno fatto da *Giachëtta* alle ciarle della gente per la premura dimostrata a *madama Travet* dal *Comendator* capo-divisione su cui *Travet* molto spera, lo fa scattare violento . . . Tanto che la conversazione, incamminatasi prima cordiale sul terreno delle reciproche ricordanze, prende a questo punto un tono aggressivo, che si concreta nel rifiuto

---

(1) Atto I, scena 2.ª

formale di *Travet* a concedere la figlia in isposa a *Paolin* il giovane e ricco socio di *Giachëtta:* sua figlia non sarà d'altri che d'un impiegato. Intanto si lumeggia e si anima la vita della famiglia: *madama Travet* impera con tutta la sua grand'aria di signora su quel fondo poveramente borghese; *Marianin* invece, la figlia di primo letto, ritiene della timidezza paterna, accompagnata da un qualche risentimento verso colei che ha occupato il posto della sua mamma e che troppo le fa sentir la predilezione per i figli suoi. Giunge dal mercato *Brigida*, la fresca servotta che sfacciatamente si gode di blaterare gli scialacqui della signora per la teletta, e quando *Travet* si stupisce della spesa soverchia per la cucina lo intontisce con una volata di parole accompagnate da un espressivo dimenar delle mani sui fianchi. Tien dietro alla fantesca, provandole la sodezza del suo amore a furia di pizzicotti sulle carni, un altro personaggio dallo scilinguagnolo sciolto, *Barbarot*, un giovane sostituto procuratore che vuol entrare impiegato al Ministero, coll'intenzione di mettersi nella categoria di quelli che non lavorano. *Travet*, da buono e vecchio amico, lo ammonisce del suo capitale difetto:

Travet. Chiel, monssú Barbarot, a l'é un ciaciaron c'a sa nen moderé cola benedeta lenga, e patatich e patatach a dis tut lon c'a j ven an boca, a ripet tute le ciancie c'a cheui për lí, a na inventa chiel per mostresse un bel spirit e a guarda nen d' comprometté magara 'l terss e 'l quart...

Barbarot. Cosa! A i 'smia che mi?

Travet. S' a s'emendeissa d' col difet, chiel a saria un d'ij fieui i pí amabii. A manca nen d' spirit e d' bele qualità, e a podria speré d' fé na bela cariera. E c'a s' n'arcorda ben, tuti coi ciaciaron për drit e për travers, a j' ariva un dì c'a s' acorso d'avei fait d' mal senssa voreilo e c'a s' pentisso trop tard d' nen avei savú tní la lenga a cá (1).

Nè si figura in questa sua moralizzazione il buon uomo, ch' egli appunto dovrà soffrirne la conferma. Poichè *Barbarot*, dal gran conto che fa sulla protezione dei *Travet* presso il Capo-divisione, mostra già bene il sospetto formato sulla natura di quella relazione; nè vale a disingannarlo il rifiuto. La

(1) Atto I, scena 6ª.

nota acuta del disagio materiale e morale è recata dalle due marachelle del ragazzetto *Carlo*, figlio di secondo letto, che rompe lo specchio e lacera un lavoro d'ufficio per farne delle oche: chè *madama* difende il bimbo dalle ire di *Travet* il quale si vede così distrutto un lavoro commessogli dalla sua bestia nera del Capo sezione e per cui ha lavorato tutta notte; *Travet* rimpiange la sua prima moglie più curante dell'educazione figliale; e *Marianin* subisce i rimproveri della matrigna sfogantesi su lei... In quel putiferio entra il *Comendator*: allora i volti turbati di tutti s'acconciano al sorriso; *madama* riprende il suo impero turando ogni volta la bocca al marito con occhiataccie. La visita del Capo-divisione è dovuta ad un gentile suo pensiero; d'offrire alla signora *Travet* un palco al *Regio* per quella serata. Così è che *Travet*, già in ritardo per l'ora d'ufficio, deve promettere alla moglie di passar prima ancora dalla sarta e dalla pettinatrice, agli antipodi di Torino l'una dall'altra. Soli, mentre *madama* coglie il destro di raccomandare il marito al Capo-divisione, entra *Barbarot* e crede di scorgere nei due un certo impaccio. *Barbarot* fa egli di per sè la sua presentazione al Capo-divisione, poi, padrone del campo, riceve da *Brigida* la notizia dei progetti per la serata; e formula egli allora colla servotta il piano di divertirsi essi con una cenetta nell'assenza dei padroni. Quando tutti son fuori di casa, *Brigida* compie verso *tota Marianin* un incarico affidatole da *Giachëtta*, che ha saputo accaparrarsela con alcuni luccicanti marenghi: si tratta di concedere un colloquio a *Paolin*: mentre la *tota* si oppone, eccoti *Giachëtta* e *Paolin*: allora c'è la timidezza degli innamorati, cui i due testimoni devono aiutare e incoraggiare; quando finalmente *Paolin* ha pigliato animo e svela sottovoce alla signorina ch'egli d'insaputa da *Giachëtta* ha fatto domanda ed ottenuto d'esser ammesso volontario al Ministero, per accontentare *Travet* ed ottenerne il consenso, e *Marianin* commossa per questo tratto gli dichiara di corrispondere all'amore di lui, ecco piombar dentro *madama Travet*, che sia per real puntiglio sia per matronale posa

giuoca una grand' ira contro l'arrogante *Giachëtta* e lo spaurito *Paolin* e la singhiozzante *Marianin* e finisce per licenziare la fantesca insolente: allora una scena a tutto vapore tra *Brigida* e *Barbarot: Brigida*, scacciata non ha più riguardi, e abbatte gli scrupoli di *Barbarot* che è titubante a venir nella sera perchè sarà in casa *Marianin*:

Brigida. S' a l' è vera c'a m' veul ben com' a m' á dime tante volte...
Barbarot. Oh! për lolí a l' é na veritá sacrosanta.
Brigida. S' a l' é nen un cicin buí...
Barbarot. Mi? Mai!
Brigida. A vnirá.
Barbarot. I vnireú.
Brigida. Con le bôte...
Barbarot. E 'l paté.
Brigida. Dunque i lo speto.
Barbarot. Sicura.
Brigida. Cerea.
Barbarot. Cerea, me cheur (1).

Travet intanto corre Torino per adempiere ai numerosi incarichi affidatigli dalla moglie, e quando arriva all' ufficio affannosamente piagnucoloso è in ritardo coll'orario, e il registro di presenza è già stato ritirato per ordine del meticoloso *Capo-sezione, 'l Cavajer*, come i giovani e furbi impiegati della sezione affettano di chiamarlo con grandi proteste di umiltà, ottenendo dalla loro sfrontata adulazione il vantaggio di sottrarsi al lavoro accumulato tutto quanto sul cancello del Cireneo *Travet*. Il quale davvero non ha alcuna abilità di destreggiarsi di fronte alla tronfia e pettoruta nullità del suo superiore; sbadatamente lo chiama perfino *Monssú* e mal gliene incoglie:

Cap-Session. (*a Travet*) Ah finalment, elo arivà?
Travet. Monssú...
Cap-Session. (Monssú! Che incivil!) Anne nen diilo che mi i lo spëtava?
Travet. Si sgnor e i' andasia dël moment...
Cap-Session. Salo c'a l'é un po' d' temp che chiel a negligenta... i diria... ii so dover
Travet. A m' smia...
Cap-Session. A dev smieje niente. C' a lassa parlé ii so superior. Mentre c' a aspira a d' promossion, mentre che benignament a s' pensava a chiel për d' favori i diria .. eccessionali, chiel con soa condotta a s' na dimostra incompetent...

(1) Atto I, scena 15ª.

Travet. C' a përmetta...
Cap-Session. No sgnor.
Travet. Ma...
Cap-Session. Basta!
Travet. (O Dio! che passienssa c'a j va!)
Cap-Session. Për ancheui chiel a conta come assente.
Travet. Passienssa! (1)

Nè creda *monssú Travet* di potere, dopo questa intemerata, lavorar tranquillo attorno alle sue *pratiche*, chiuso nel suo cancello. Verranno a stanarlo di là i compagni d'ufficio gaudenti e adulatori, quelli che san trovare la via comoda per salire, *Rusca* e *Moton*, e il primo gli strapperà le poche lire di tasca per una sottoscrizione d'onore al Ministro, sì che *Travet* sarà costretto poi di rifiutarsi al secondo recante la lista per dar la croce al *cavajer*, rifiuto che accumula contro di lui le antipatie; chè *Moton* è l'anima dannata del *Cap-session* e si farà premura di raccontare a quest'ultimo la calunnia che circola in ufficio dopo le parole incaute di *Barbarot:*

Barbarot. 'L cap d' session? I' m' na rio mi dël Cap-session. Monssú Travet a l'a ant la mania un përsonagi ben pí gross che 'l Cap-session.
Moton. Oh!... Chi? Chi?
Barbarot. 'L Cap-division.
Rusca. 'L Comendator?
Barbarot. Giusta...
Moton. Ma coma? Për che rason? ...
Barbarot Coco! I' son peuí pa un imprudent mi, sërchela da voi autri. S' i l' andviní i' dio nen che d'no.
Rusca. Momenti! 'L Cap-division a sta ant l'istessa cá d' monssú Travet...
Barbarot. T' brusi.
Moton. Eh! lolì cosa c'a l'á da feie?
Barbarot. T' ses pa d' ii pí furb, sastu ti?
Rusca. E monssú Travet a l'a 'na bela fömna...
Barbarot. Bravo!
Moton. Coma!... A saria!...
Barbarot. Sssst!
Rusca. E 'l Comendator?...
Barbarot. A l'é lo.
Moton. I casco da le nuvole... 'L Comendator, n'om cosí serio!
Barbarot. Eh! cola gent lí... (2).

---

(1) Atto II, scena 4ª.
(2) Atto II, scena 5ª.

A trarlo dal suo cancello verrà ancora, bisognosa di denaro per tutte le cianfrusaglie occorrenti all'acconciatura della serata, e non trovando altro scampo che nel recare al Monte di Pietà l'orologio di lui, la moglie; e l'incontro casuale di *madama Travet* col *Comendator* farà le spese delle risate di tutto l'ufficio, dove la calunnia è corsa sulle bocche degli sfaccendati; i quali, sia per interesse sia per ispasso, farfallano ora adulando attorno a *monssú Travet*, fin allora così trascurato; ed egli bonario fanciullone, commosso dalle strette di mano, si lascierà sfuggir di bocca le parole che poco prima la moglie gli aveva detto, per acchetare il grido del cuore di lui che finiva per trovar molto costosa l'amicizia del *Comendator*:

Travet. Ah! A l'é lo che mia fômna a l'á dime coule certe parole...
Rusca. Ah! Ah! Soa sgnoura a l'á dije?
Travet. Sì, a m'a dime che prest j avria benedet 'l moment che sor Comendator a l' á butá ij pe ant mia cá.
Moton. Vëdlo! (Che bestia!)
Rusca. C'a benedissa, c'a benedissa pura.
Travet. Ah! ch'ij son! A l'é mia promossion che stavolta a l'é faita! A l'é lo né?
Moton Oh! soa promossion a peul nen manché.
Rusca. La promossion... e d'autr!
Travet. Ma! Che Nossgnor ai daga rason.
Moton. Ij lo desidero ben cordialment (*a torna sareje la man*).
Rusca I pio ben part a soe contentësse (*id.*).
Travet. (*Comoss*) Mi i' ringrassio tant tant! (J avria mai pi chërdulo che sti bravi fiœui am voleisso così ben) (1).

E mentre egli è in buona fede commosso d'una commozione così ridevole, le mani ipocrite dei suoi novi amici si levano dietro il capo di lui in atto ben eloquentemente schernitore!

Nè tranquillo al lavoro può stare; chè 'l *Cavajer* gli affida un novello impiegato, testè entrato *aspirante al volontariato* nell'amministrazione, al quale però s'è fatto premura di dire che

..... a sarà più direttamente, i' diria, sota d'un impiegato che adess i vado a presenteje. A l' é nen lon chi l'abio 'd mei, ma a l' ha, i diria, una certa rotina. Se peui a s' troveissa ambrojà e c'a l'aveissa bsogn d' lumi superior, c' a s' dirigia pura a mi... C'a ciama d' parlé al cavajer... I son mi... (2)

---

(1) Atto II, scena 12ª.
(2) Atto II, scena 11ª.

Il novo volontario è *Paolin,* il quale spera in questo modo di ottenere in isposa la figlia di *Travet.* Ma *Paolin* ha fatto i conti senza l'umor bizzarro di *Giachëtta*, il quale non vuole a niun patto lasciare il suo socio e figlioccio a rosicchiare il pane dello Stato; e viene a trarlo via dal Ministero colle buone promesse e colle minaccie insieme; e riempie il Ministero del suo urlìo rozzo, e trascina via seco a pranzo *Paolin* e *Barbarot.* Allora, quand' è solo, *Travet* può finalmente lavorare: quietamente tira giù gli incartamenti dagli scatoloni verdi, appoggia al tavolo i gomiti ricoperti delle economiche maniche di tela, appoggia sulle mani il capo ricoperto della calotta di velluto rosso ricamato, la penna inforcata sull'orecchio; il vecchio burocratico lavora... caliamo il sipario per non disturbarlo.

Oh! il bel pranzo in casa *Travet* quella sera! Una sola preoccupazione domina, la teletta di *madama*, per la quale sono adibiti tutti: *Brigida*, la serva, che deve trascurar la cucina; *Marianin*, che dovrà subirsi i rimbrotti della matrigna per la poca cura nell'acconciarla; e *monssù Travet* ch' è chiamato in rinforzo per affibbiarle il busto; e quando son riusciti in tanti ad avvinghiarla nell' abito, *madama Travet* non desidera altro; essa s'accontenta di guardarsi, e antepone la cura dell'abito al volgare appetito:

Madama. Per mi i vad nen a tavola. Veustu ch' i 'm macia? Tant i' eu pa fam. I' eu piá quaicosa prima c'a j vneissa 'l pruché a pëntneme. Mangé pura voiaitri; mi ij staréu bele si (*a s' seta con tute le atenssion possibij e a s'amira*) (1).

E la minestra sa di bruciaticcio, e l' arrosto pare un carbone: solo approfitta della generale impazienza il bimbo *Carlo* per far le bizze, per agguantar da sè tutto il dolce e ottener la condiscendenza della mamma di condurlo a teatro. Arriva il *Comendator; Travet* si veste in fretta; i guanti nel cappello, le chiavi di casa in tasca, il bimbo per mano: si parte; le ultime raccomandazioni a *Marianin:*

Travet. Ciao. Spetne nen, sastu; vate a cogié a tua ora solita.
Madama. Daje da ment al pcit: staje vsin fin ch' i' veno (2).

---

(1) Atto III, scena 3ª. (2) Atto III, scena 6ª.

mostrano ancora quanto i due coniugi siano all'unissono fra loro!

Via i padroni di casa, mentre *tota Marianin* è intenta a cullare il bimbo moccioso della matrigna, arriva sul campo colle bottiglie e col *paté Barbarot* che s'è tirato dietro *Giachëtta* e *Paolin*, ai quali nell'espansione del pranzo, fra il tintinnío dei bicchieri di vecchio barolo non ha saputo tacere il progetto per la serata, sì che ha dovuto acconsentire ad introdurli nella piazza. *Brigida* dapprima fa un po' la schizzinosa, ma, sentito il suono dei cinque marenghi da guadagnare, dichiara salva la morale e da prudente servotta corre a chiuder l'uscio col catenaccio per evitar sorprese da parte dei padroni. Non così facilmente s'acqueta *Marianin*, che anzi riesce a convincere i visitatori notturni della loro sconveniente azione:

Marianin. (*voltá vers la porta da dov' a seurt*) 'L pcit a s'é andurmisse.
Giachëtta. Tanto mei...
Marianin. Oh! chi c'a j'é?... Monssú Giachëtta...
Giachëtta. E Paolin, e monsú Barbarot.
Marianin. A st'ora? Papá e maman a j son nen. Cosa c'a veulo?
Giachëtta. I' oma tante cose da combiné ansema ..
Marianin. C' a s' na vado, c' a s' na vado për caritá!
Paolin. Tota...
Marianin. No, no, i' veui sentí niente... Brigida, i m' stupisso ben d' ti. I' t' chërdia 'na brava fia.
Brigida. Ma tota...
Marianin. E d' tut sossí el tort a l'é to... I' lo dio n'ultima volta, sgnouri. C' a seurto, s' d' no i' vad a sareme ant mia stanssa.
Paolin. Ah... tota. C'a m' perdona e c'a chërda che mi i' volía nen...
Giachëtta. Sta ciuto ti... Tota, c' a s' tranquilisa... A sa che mi i' son n' original, a l' é vera, ma i' son peui 'n om com' a s' dev. Dunque a peul sté sicura che tut lon ch' i' fass a l' é mach për assicuré so matrimoni con Paolin.
Marianin. C' a senta, monssù Giachëtta. Mi i' son 'na povra fia c'a l'ha mai vist niente dël mond... I' seu nen esprim'me e a m' manco sempre le parole, ma con tuta mia timiditá i' son franca, e quand c' a s' trata peui d' me onor 'l corage a m' ven. Sì, mi i' sposria volonté sor Paolin...
Paolin. Ah tota!...
Giachëtta. Ambossla ti
Marianin. Ma dnanss d' ii me desiderii i' buto ii me dover... Ora me dover a l'é d' nen ricevje stasseira e mi i' eu già scotaje fina trop.
Brigida. (Guardoma! Coma c'a parla fiera côla mistà!)
Barbarot. Bosaron! A l'é 'na famosa fia com' a s' dev.

Paolin. O tota, mi...
Giachëtta. Ciuto.
Paolin. (A m' lassa mai parlé quand ch' i veui, e quand ch' i' seu nen cosa di' a veul sempre ch' i' parla).
Giachëtta. Tota, mi i' avia giá molta stima e motoben d' simpatia për chila, ma adess i' eu acquistaine 'l dopi... e se prima i tnisia a sto matrimoni pi për puntilio che për autr, adess i' j teno përché ch' i' son sicur che chila a l'é la fômna c' a j conven a me Paolin. J' era vnu sí con un proget, ma për nen contrariela i' j rinonsio e i' m' na vad. Ven Paolin, andoma....
Barbarot. Sí andoma.
Brigida. (Oh! che sëcada).
Barbarot. (Mi i' torno da si des minute).
Paolin. Cerea tota... I' la prego d' chërdi... C' a s' persuada... I' assicuro... (*pi nen savend coma gavessne*) Felice notte... (1).

Ma ecco che a tagliar loro la ritirata s'ode il rumor d'una chiave introdotta nella serratura, poi una gran scampanellata, non potendosi aprir dal di fuori la porta per via del catenaccio. È uno scompiglio generale: *Marianin* singhiozza, *Brigida* sbraita dalla paura, *Giachëtta* e *Paolin* si cacciano nella camera della signorina, *Barbarot* corre la scena senza trovar rifugio per sè e per le sue bottiglie che non vuole abbandonare, e poichè la cucina è scura, e lo scampanellío continua, e *Brigida* è pur costretta di andare ad aprire, e già s'odono le voci dei *Travet* sopravenienti, non trova di meglio che ficcarsi sotto la tavola. Mandato a letto il bimbo, ch'è la causa dell'anticipato ritorno, il *Comendator* propone di tornare a teatro in tempo ancora per vedere il ballo; ma *Travet* ha *goduto* a sufficienza, e gli affida la moglie. Or, mentre i due si incamminano, *Travet*, pregustando il piacere di riparare al magro pranzo con quel *paté* proveniente secondo la spiegazione di *Brigida* da un cugino salumaio, siede a tavola, e pesta una mano di *Barbarot* il quale manda un grido:

Travet. Misericordia! Cos' a j' elo si sota?
Brigida. Niente niente... A sará 'l gat d' ij vsin.
Travet. Quaicos c' a l' á criá, c' a l' á bogiá... Un lader forse...
Comendator. (*tornand andaré*) Un lader!
Travet. Lí sota.

(1) Atto III, scena 10ª.

Comendator. Vëdoma un poc (*a aussa 'l mantil e a s' ved Barbarot con soe doe bôte*).
Travet. Monssú Barbarot!
Comendator. Me suplicant!
Travet. Cosa falo lí?
Barbarot. Mi?... Niente... I' passava... (1).

Ad aumentar la confusione, il rumore d'una sedia caduta nella camera di *Marianin* fa scoprire ancora gli altri due, *Paolin* e *Giachëtta*: ciascuno allora eleva il *diapason* a modo suo: *Madama* urla infuriata, *Giachëtta* la fa imbestialire anche più giurando che il matrimonio dovrà farsi ad ogni costo; *Travet* è intontito dallo stupore e dalla collera; *Marianin* rimproverata sviene; *Paolin* a tal vista sta per venir meno anch' egli: e in fondo un *Comendator* sbalordito e seccato, una *Brigida* che s' è bravamente buttata su una sedia non incaricandosi affatto degli improperî che le piovono addosso, un *Barbarot* che cerca solo di svignarsela per godersi almeno da sè le bottiglie....

Oramai al Ministero la calunnia circa alla protezione accordata dal *Comendator* a *monssú Travet* per ragione della sua bella moglie è accreditata presso di tutti; e 'l *Cap-session* istigato da *Moton* s'incarica ben egli di farsi l' eco di quella voce presso il segretario generale, tanto più quando viene a sapere che *Travet* ha ricusato di sottoscrivere per la croce:

Cap-session. Per dissna! Lolí a l'é ciair... lolí a l'é 'n atto d'ostilitá contra d'mi, suo superiore diretto, lolí a l'é...i diria...un sfideme... Oh! i' la vëdroma, i' m' lasso nen manché d'ij dovuti riguardi da për parei, mi! Oh! no, no... I' vad dal segretari general... I'andreú dal ministr s'a fa bsogn... A l'é un onta për tut l'ufissi c' a j succeda d'cose parei... La moral prima d'tut...a l'é...i' diria...'l mei prinssipi... La moral! (2)

La bomba scoppia: *Travet* è traslocato in Sicilia. Nulla vale; egli ha un bel disperarsi; anche il *Comendator* che teme la terribile calunnia, lo abbandona. Il *Cavajer* trionfa e vuole ancora godere rabbuffando fieramente il povero impiegato, rimproverandogli le protezioni vergognose, con cui cerca di imporsi ai suoi superiori immediati, *i' diria*... E *Travet* non capisce

(1) Atto III, scena 12ª.
(2) Atto IV, scena 1ª.

ancora, non sa a che attribuire la sua disgrazia; occorreva perciò la vigliaccheria di *Moton*, che nella gioia di avergli rubata la gratificazione, vuole ancora chiaramente insultarlo consigliandolo di mandar la moglie al *Comendator* per averne la protezione. Allora:

Travet. (*che a le parole d' Moton a l'é stait colpí e c' a l' á fait vëde c'a comensava a capí, as' drissa nobilment*) Monssú Moton, i' son un fabioch, un semplicion, ma i' son peui nen un imbecil, e i capisso finalment tute soe alusion, tute soe satire cuverte da ier an sa (*batendse la front*) Ah! A l'é d' co lon c'a volía dí 'l cap-session quand c' a la parlame d' protession comprá vërgognosament... Oh! ij baloss!

E quando può drizzarsi finalmente dinanzi al suo aguzzino, al *Cavajer*, e afferrarlo pel braccio, questi vede levarsi in quell'umile e bonaccione impiegato un uomo terribile:

Cap-session. C'a guarda coma c'a parla, e cosa c'a fa, monssú Travet. C' a dësmentia nen ch' i' son so superior.

Travet. Sí a j' é pi gnun superior, a j' é doi omini d' ij quai un a l' á ofendû l'autr gravement ant l'onor. C' a s' spiega ciair: quand c' a l' á parlame d' protession vërgognose a aludijlo a mi? Volijlo dí che sto pover vei, c' a travaja coma un martire per fé so dover, a vëndia so onor?

Cap-session. Ma... c'a përmetta...

Travet. I' veui c' a s' spiega...

Cap-session. Oh! an fin d'ij cont, peui, as' chërdlo d' impon'me? A j' era 'na tresca evident...

Travet. (*con un crij d' rabbia*) Ah! 'na tresca!

Cap-session. E mi...

Travet. (*con un eclá*) E chiel a l' é un busiard.

Cap-session. Monssú Travet!

Travet. Ij lo ripeto: ón busiard.

Cap-session. C'a guarda che sta parola a j costrà car.

Travet. C'a m' costa l'on c'a veul... J'eu soportá tut fina adess: j'eu sempre chiná la testa e piegá la schina e lor a l'án chërdú c' a fussa përmess feje ogni sort d' tort a sto pover diavo c' a l' avia gnune manere d' difendsse... Fin c' a l'án mach ofendume ant l'interessi, ant l' amor propri, i' son stait ciuto, j' eu dit pasienssa a tut... Sta parola a l'era diventá me motto: pasienssa... Lor a l'an penssá d' podeime a dritura monté con ij pé a col e scarpiseme e ofendme ant l'on che l'om onest a l'á d' pi sacro: l' onor... Ma lolí no, ch' i' lo soporto pi nen per Dio! E i' veno a dije che me onor a val d' pi che 'l so, adulator con i potent, insolent con ij deboi, vil e miserabil c'a n'é un!

Cap-session. Monssú...

Travet. E i'dio c'a l'é un mentitor e c'a l'é un baloss (*socrolandlo*).

Poi, quando disprezzando la vigliaccheria dell'uomo urlante

per la paura dei suoi pugni stretti, lo ha lasciato andare, ed ha sentito al suo orecchio la minaccia del superiore che ha ritrovato la crudeltà, cade sul suo scrittoio, là dove tanti anni ha lavorato:

Travet. Destituí! Destituí!... E ben, passienssa! Mei lon che lassesse disonoré!... J'andreú a ciamé la limosna (1).

L'ultimo atto è tutto d'assestamento; perciò breve e stringato. *Giachëtta* in verità è lieto dell'incidente toccato a *Travet*, perchè così può ridurlo a conceder la figlia a *Paolin* e può strappare lui da quell' ufficio odiato: gli propone di entrare segretario cointeressato nella sua panetteria con cinque o sei mila lire all'anno. A tali notizie *madama* va sulle furie; vuol correre a raccomandarsi dal *Comendator* e riparare così a qualche sciocchezza di sicuro fatta dal marito; e solo, quando per la prima volta trova una volontà ferma e risoluta in *Travet* che non la lascia uscire, comprende che quel preteso pettegolezzo d'ufficio deve essere stato qualcosa di ben serio, e riesce a strappargli di bocca la verità (2). Allora la sua leggerezza le si presenta come una colpa ed acconsente a tutto ciò che si vuole da lei. *Giachëtta* ha ancora a temer della debolezza di *Travet*, quando il *Comendator*, che ha compreso anch'egli l'enorme ingiustizia e ha smesso il momentaneo malumore, viene ad annunciare che il Ministro, dietro suo intervento, ha rimediato all' errore traslocando invece il *Cap-session*: *Travet* è lusingato dall'idea di restare *impiegato regio* colla sospirata promozione per giunta, ma oramai la sua parola è data e la mantiene!

---

(1) Atto IV, scene 9.ª e 10.ª

(2) Mi attengo alla redazione di quest'atto, quale dopo la prova della ribalta fu adottata nella rappresentazione e quale è nella stampa della traduzione italiana ommettendo cioè la scena di *Barbarot* che viene ad accusarsi della sua lingua ciarliera ed a chiedere il perdono. Questa scena era difatti più che oziosa, inopportuna ed irritante: tale si è rivelata alla recita. Questa deve essere dunque la redazione artistica, ed è quella voluta dall'autore che tale l'ha tenuta nella traduzione da lui curata. Non mi sono perciò mai spiegata l'insistenza del MILONE a volerla mantenere nella sua stampa, e quella certa ostentazione a ottenere di pubblicare il *Travet* per *intero*, come se dovesse risultare un qualche vantaggio per l'arte dalla pubblicazione di una scena riconosciuta nella pratica cattiva!

Io ho seguito, è facile notarlo, la commedia molto da vicino e pedestremente, lumeggiandone più la sceneggiatura che non i caratteri. Non a caso: poichè è diventato canone abituale nel considerare questa commedia, di dichiararla con frase, che vorrebbe avere un chiaro significato ma che in realtà dice pochissimo, una commedia di carattere. Si è data così una importanza soverchia, a mio credere, al valore individuale dei caratteri — primo *Travet* — per trascurare quello altissimo dell' ambiente riprodotto. Ciò ha potuto esser provocato da molte ragioni, principale fra tutte quella dell'esecuzione, in cui, dato il favore del pubblico per la commedia e le frequentissime riprese, ogni attore volle fissare il suo tipo violentandolo alquanto e l'attenzione degli spettatori venne così a convergersi più sui singoli personaggi che non sul complesso. Ma questo non può più essere il nostro modo di giudicare oggi. Pare a me appunto che particolarissimo merito della produzione debba scorgersi nell'aver ottenuto così felicemente il campo di svolgimento, e con tanta sobrietà di mezzi. Chè anzi questa sobrietà deve fondamentalmente essere la base del successo.

Difatti quell'assenso così unanime di verità sorto attorno al tipo del *Travet* non è certo a ricercarsi principalmente, come alcuno potrebbe con giudizio superficiale attribuire, nel suo dialogare o nel suo agire, nei suoi piagnucolíi o nelle sue tirate, ma nell'averlo invece tenuto lontano da ogni coloritura d'eroe, nell'averlo ristretto ad una cerchia limitatissima d'azione, la sua famiglia e il suo ufficio, e nell'averlo anche qui presentato come una ruota e neppur la principale dell'ingranaggio: allora per vedere l' immensa verità del tipo non fa bisogno di assorgere a ragionamenti, di convolare in trascendentalismi, ma basta invece guardarsi attorno. E la ragione principale del tipo si trova nel suo *mezzo*; e il *mezzo* a sua volta risulta dai tipi. In questa sola interpretazione accetterei la qualifica di commedia di carattere: volendosi cioè intendere che l'ambiente è ottenuto più con elementi interiori che

non esteriori, più per forza degli uomini che non per le qualità della decorazione scenica, troppo spesso in verità causa oggi di puerili illusioni. Quando poi sentiamo rimproverare alle *Miserie* l'architettata simmetria, per cui l'azione è chiamata alternativamente il primo, terzo e quinto atto in casa *Travet*, il secondo ed il quarto all'ufficio, vieppiù ci confermiamo nella nostra opinione; chè sarebbe questione affatto oziosa l'occuparsi del dove abbia luogo l'azione, quando la commedia si svolgesse, e diciamo pure in tesi generale quando una commedia qualsiasi potesse svolgersi, appoggiata ai soli caratteri indipendentemente dal clima fisico storico e morale nel quale essi vivono! Per me quella simmetria costituisce l'armonica fusione organica di due ambienti, donde scaturisce netta la ragion dei tipi; chè molto spesso l'uomo è inesplicabile nella famiglia se non si pensa ch'egli è pure impiegato, e a sua volta l'opera burocratica può esser legata ad influenze domestiche.

Ma altra ragione è ancora che mi impedisce di comprendere quella denominazione — commedia di carattere — e che me la fa affatto rifiutare nel caso specifico delle *Miserie 'd monssù Travet*. Dove sono in natura i caratteri rigidi, immutabili? Dov'è l'uomo sempre brillante, quello sempre amoroso, l'avaro sempre avaro, il burbero sempre burbero, la civetta sempre civetta? Babbo Goldoni lasciò bensì, in molti elenchi di personaggi, campo a temere di aver fossilizzato in tal modo i suoi tipi; e fu questa causa per molti di negare in parte la riforma di lui che non avrebbe affatto distrutto la maschera, ma ne avrebbe solamente eliminato i lati esteriori e scossa l'immobilità allargandone la comprensione fino all'elasticità del *ruolo;* ma se si bada alla vera essenza, si scorgerà ch'egli fece nella pratica assai più di quello che la teoria gretta degli elenchi non lasci supporre, si vedrà che spessissime volte egli sviscerò molte più facce e molte più sfumature in un carattere di quelle che il prestabilito stato civile e morale sembrasse permettergli. E ancora: non è vero che il carattere sia affatto affatto in tutti i tempi uguale, suscettibile ugual-

mente di tutte le passioni in tutti i loro gradi; è evidente invece che il secolo nostro ha proceduto per molte e diverse ragioni, prima fra tutte la forza dell'analisi speculativa generalizzata, ad una spezzatura del carattere. Ammesso dunque che la produzione goldoniana presentasse una rigidezza di caratteri — e non è, o almeno non è sempre — tal rigidezza non sarebbe più certo ammessibile oggi.

Perciò quella qualifica, che nell' intendimento di alcuni starebbe ad elogio delle *Miserie*, suonerebbe al mio orecchio amaro rimprovero, quale certo la commedia di Vittorio Bersezio non meritasi. Chè anzi l'alto valore suo sta nella duttilità sommamente umana dei caratteri.

Così noi siam soliti a definire *monssù Travet* un tipo spiccatamente comico, perchè con questa parola noi comprendiamo una zona vastissima, forse l'intera zona della umanità. E sappiam noi perchè egli a volta a volta ci faccia ridere o ci commova nell'intimo del cuore? Badiamo bene: sono le cause da ricercarsi tutte nella estrinsecazione interiore del personaggio, o nel contrasto di essa coll' ambiente circostante, o ancora nella ragion composta di quei due elementi riflessi davanti alla nostra individualità psichica? Noi ridiamo pure quando *Travet* meriterebbe tutto il nostro compianto: le sue condizioni finanziarie son disperate, la sua autorità nella famiglia è nulla, la sua riputazione all'ufficio è miseranda, una vita d'inferno! Eppure noi ridiamo. Un momento al secondo atto, quando si separa dall' orologio, cara memoria del padre, per sacrificare anche quello alle bizzarrie ambiziose delle moglie, il *Travet* — nell' esecuzione mirabile di Toselli — sta per trascinarci alla pietà; ma è così breve, così sobrio, così spirituale il passaggio che tosto subentra novello il riso; e deve esser così; e stolta, meschinissima cosa han fatto quegli attori che nella piccineria della loro mente han creduto di dover venire in aiuto dell'autore, *ricamando* qui una triviale *fioritura* atta a trarre i lucciconi della volgarità. Tanta è difatti la ragionevolezza del riso, che, appena *Travet* discende il piedestallo, eret-

togli dalla nostra commozione soltanto al quart'atto, le nostre labbra ripigliano l'impronta sorridente per mutare quasi in una smorfia di dispetto appena i guai son tutti, con molto buona volontà, dissipati. Egoistica malignità umana, dunque, la nostra? Sì, quella stessa che ci trae a sorridere pel malanno d'un tale che sdrucciola nella neve, o d'un altro ch'è sorpreso dalla pioggia, malignità che i moralisti condannano bene: noi facciam loro l'onore di crederli sulla parola, ma continuiamo a ridere.

Or come un *Travet*, che per l'impaccio d'un pulcin nella stoppa a dibattersi nelle sue domestiche e burocratiche traversíe solleva unanime un'ilarità immorale forse ma sicuramente umana, può in un dato momento trasfigurarsi a tal segno da commuovere, nella gran scena del quarto atto, tutto un pubblico fino alle lagrime, da levarsi grandissimo, eroe? Gli è che in verità non è già *Travet* a diventare un eroe, ciò che sarebbe la più ridevol cosa del mondo; per un'arte somma di preparazione, siamo noi, è il pubblico che diventa eroico, o almeno acquista netta la percezione del senso morale fino allora smarrita. L'egoismo cede perchè sta per trasmodare in crudeltà, e si soffre pensando d'esser stati così maligni; e quanto più il nostro riso è stato vivace, quanto più la figura di *Travet* s'era prima impicciolita per diventar nostro giocattolo, tanto più ora egli giganteggia ai nostri occhi, ora che egli ha finalmente sentito la necessità della ribellione e si è piantato dinanzi a noi pronto a farci scontar cari i nostri dileggi. Il fenomeno in realtà, quando lo si voglia definire, è più che altro a noi soggettivo: è un rovesciamento di binocolo che scambia le proporzioni. Non parliamo dunque qui di un novello carattere che si sovrapponga; e faremmo anche bene a non parlar di sorpresa, perchè essa dimostrerebbe la nostra ingenuità; tant'è, che quando *Travet* si leva in questa apotéosi e vi dura qualche tempo, ci si fa l'abitudine e quasi ci si stupisce di non averlo sempre veduto così; come quando si volta e riprende l'attitudine bonaria, ritorniamo da capo ad

accettarlo con tutta naturalezza. Egli è dunque un eroe, come può piacere a noi tutti, perchè noi tutti sentiamo che potremmo esserlo altrettanto.

E *Le miserie 'd monssù Travet* fanno ridere e fanno piangere solo perchè e nel riso e nel pianto sta l'eterna commedia umana, commedia di oppressori e di oppressi, senza che il più delle volte gli uni e gli altri si possano ben distinguere, tanto l'oppressione è inconscia. Come qui: chi è realmente cattivo fra questi personaggi? Ma nessuno, in verità. Vorremo dire cattiva *madama Travet?* una donna leggera, vanitosa, spensierata, bisbetica magari, essenzialmente però una bambola che si compiace della sua bellezza; che non pensa neppure a tradire il marito, forse perchè il peccato non la seduce, ma specialmente perchè l'ama d'un'affezione tranquilla e buona: ora basterebbe quest'affetto ad un marito vecchio e non certo molto compatibile coi gusti di lei a redimere tutti i suoi peccatuzzi.

Il malvagio sarà forse *Barbarot?* un malvagio assai fortunato in tal caso, se ad onta della sua malvagità sa pur diventare il più simpatico fra tutti i personaggi; se la sua chiacchiera dannosa è pure ascoltata con tanta festività dal pubblico, desiderata anzi; se per mezzo di essa anzi sa farsi perdonare i mali stessi ch'essa produce: uno strano tipo di malvagità: i *tiranni* d'una volta avean figura diversa. Nè certo faremo i rimproveri a *Brigida:* si sa che le fantesche amano di chiacchierare, di fare all'amore e di sparagnare per conto loro sulla spesa; quando mai dovranno darsi la pena di curare anche gli interessi morali dei padroni? è colpa di costoro se blaterano i loro affari davanti a tutte le *Brigide* di questo mondo! Nè si vorrà che il *Comendator* comprometta la sua alta posizione per far piacere a casa *Travet:* egli ha fatto anche troppo, nell'affetto per *madama* da lui conosciuta bambina, a consacrar loro alcune ore di famigliarità; ma è ben naturale che quando quella famigliarità gli riesce uggiosa e seccante, ed a tutti pericolosa, egli l'abbandoni o almeno la rallenti: in ciò

appunto sta la conferma della sua bontà e della perfetta onestà dei suoi intendimenti, lungi affatto dal *Senatore* e dall'*Ecelenssa* di Beranger e di Brofferio. *Giachëtta* poi per quanto rozzo, originale e faccendiere, è la più brava pasta d'uomo; e toccherà a lui d'aggiustare le uova nel paniere. E se gran parte dei guai derivano dall'amor contrastato di *Marianin* e di *Paolin*, non certo la causa di quei guai vorrà farsi risalire a questi due innocenti colombi, che tubano assai quietamente in verità. Sì, lo sappiamo bene, che i malvagi per alcuni ci sono, e son rappresentati dal *Cavajer* e da *Moton*. Ma pel *Cavajer* è sicuramente una calunnia: come si fa difatti a chiamarlo cattivo? diciamolo presuntuoso, ignorante, ma cattivo no; un bestione, fiero della morale, che si contenterebbe pur di così poco per esser felice, che domanda così poco per esser cortese: dargli ragione sempre, ascoltare le sue castronerie quali responsi d'oracolo, suggerirgli i qualificativi quando s'impappina nei suoi « *i diria* » (1), inchinarlo molto e fargli risonar spesso all'orecchio quella parola così bella « *Cavajer* »: santo Dio, è anche questa una soddisfazione ben facile e ben lecita! La malvagità s'accumulerebbe dunque tutta su *Moton;* ma in primo luogo è possibile che una figura così insignificante possa segretamente assumere tanta importanza? e secondariamente la legge d'evoluzione e di elezione non durerebbe fatica a difenderlo, col dichiararlo semplicemente un uomo *che vuol salire*. Una condizione di cose, questa, che apre l'immensa prospettiva della debolezza e della miseria umana: e ne scatta fuori un gran sentimento di carità e di pietà,

---

(1) Questa trovata dell'« *i diria* » era già da tempo specialità dell'attore Tancredi Milone, che creò appunto la parte del *cavajer*. E che questo fosse l'intercalare, la particolar *marca* sua, lo rilevo da un sonetto indirizzato da Federico Garelli al Milone per le nozze di quest'ultimo e datato 27 dicembre 1860, dove si legge:

> Quand la gran neuva i l'ai avú ufissial
> che 'l group me amis Milon prest a strensía,
> l'ai fait, n'oh! strepitos, n'oh! madornal,
> e i son rimasto bele lí, i diria...

qualche cosa che fa pensare al verso evangelico di Victor Hugo:

Personne n'est méchant, et que de mal on fait!

Che anzi, se si volesse davvero trovare il peccatore, bisognerebbe tirar le orecchie a *Travet*, e dirgli come a Giorgio Dandin: *vous l'avez voulu!*

Tutto dunque è inevitabilmente, terribilmente fatale. Così che non è finito; o almeno, è appena finito quel tanto che occorre per mandare soddisfatti alle case loro gli spettatori, facilmente ingannati da queste lor care catastrofi; ma l'inganno risulta evidente agli occhi di chiunque abbia una elementare abitudine all'analisi. Crederemo dunque che d'ora in avanti *Travet* assumerà egli l'autorità direttiva nella famiglia? che *madama Travet* lascierà d'essere leggera, di ammirarsi, di desiderar belle vesti e di accarezzar col pensiero il trionfo delle sue spalle nude da un palchetto del *Regio*? che 'l *Cavajer* abbandonerà i suoi « *diria* », i suoi modi rozzi, la sua gonfiezza pettoruta di neo-cavaliere? che *Moton* non sarà più invaso dalla smania di scavalcare ad ogni costo i colleghi e rubar loro le promozioni? che *Barbarot* diventerà un giovane serio serio, freddo freddo, muto muto, così da relegare nel novero dei miti la sua smania chiacchierina?... Baie! buone per mandare a letto, assicurato sulla sorte dei suoi personaggi prediletti, un pubblico di droghieri arricchiti colle loro degne metà: ma per me la situazione resta, calato il sipario sulla catastrofe, quasi identica a quella ch'era all'apertura, tanto che per mio conto rinuncerei volentierissimo per questa, come per molte altre commedie, a quest'ultimo atto di sedicente assestamento. Non è mia intenzione di trattar qui la questione della necessità o meno della catastrofe in teatro, questione che troverà ancora altrove più adatto campo; qui anzi son disposto a riconoscere che il Bersezio ha fatto bene a dar questa concessione di chiusura ai gusti del pubblico, ammesso che la politica dell'opportunismo in teatro si impone sempre assai.

A me premeva soltanto di rilevare che la situazione resta, dopo tutto, quasi identica; e l'autore si mostra d'accordo con me, quando alcuni anni dopo, facendo seguito alle *Miserie* collé *Prosperità*, il *monssú Travet* riapre, come vedremo, quasi sulla stessa nota, quasi sullo stesso punto di partenza: non saremo più in città, saremo in campagna, ma l'ambiente antico risorgerà dalla complessività dei tipi.

E questa è la meta a cui io volevo arrivare: stabilire cioè il merito altissimo della produzione nell'aver trovato il giusto grado di fusione tra l'ambiente ed i tipi, derivando quello da questi, e a questi togliendo la rigidezza per influenza di quello. Questa fusione determinò la verità schiettamente umana non del tipo *Travet* soltanto o di alcuni tipi, ma della commedia tutta. E il vedere che la critica drammatica contemporanea credette appunto di scorgere qui il lato debole, e, considerando sciolti quei due elementi che credo aver mostrato indissolubili, protestò contro la riproduzione a dileggio reputata fotografica (1), mi conferma nella mia opinione: poichè dinanzi alla moderna teorica l'aver già ottenuto un simile rimprovero da quella critica, con mezzi così sobrii di adattamento scenico e con arte così alta di rendere le situazioni esatte, sta quasi di per sè come prova di gran pregio intrinseco, come proclamazione del capolavoro.

Chè *Le miserie 'd monssú Travet* possono davvero dirsi un

---

(1) Bisognerebbe misconoscere i metodi di lavoro comuni ai novellieri ed ai commediografi per non sapere che i loro tipi sono frutto dell'osservazione reale; bisognerebbe nel caso specifico ignorare la produzione letteraria del Bersezio per negare che quasi sempre egli ha dinanzi alla mente le figure vedute nella vita; più d'un romanzo e più d'una commedia del Bersezio incontrarono le proteste di individui che credettero di vedervi le loro persone maltrattate; le *Miserie* trovarono un Capo-sezione al Ministero della guerra che sbraitò contro il Milone perchè egli lo riproduceva affatto nella truccatura e nei gesti; e l'aneddoto fu accennato da molti; ho cercato invano però nella *Gazzetta Ufficiale* o altrove la narrazione particolareggiata e la frase violenta che il Milone (pag. 89 delle sue *Memorie*, ecc.) vorrebbe vi fosse inserita: che mi sarebbe parso del resto assai sconveniente. Ma non occorre esagerare al riguardo; il procedimento è molto spesso inconscio; la satira, genericamente pensata, può benissimo trovare la sua particolare rispondenza in un individuo, senza che vi abbia parte la volontaria intenzione dell'autore.

capolavoro. Ciò è quando però si consideri che il *capolavoro assoluto* non è ammessibile in arte drammatica e forse neanche nel romanzo: potrà aversi nella lirica, nella musica, magari nella scultura e nella pittura, perchè la bellezza d'un sentimento soggettivo o di una forma può essere da tutti ugualmente intuita; quando invece, come nel romanzo e nel dramma, si tratta di tradurre non sentimenti personali, ma quelli di altri uomini e i conflitti delle loro passioni e delle loro idee, la materia d'arte diventa cangiante e fuggente, ed è impossibile che tutti siano, interamente ed immediatamente, d'accordo sulla verità e sulla bellezza di una produzione. Cosicchè molto a ragione, mi pare, Jules Lemaitre dichiarava che « un chef-d'œuvre de théâtre n'est pas et ne saurait être une pièce où rien ne nous choque ni ne nous inquiète, où rien ne nous paraît invraisemblable ou faux, ou inutile, ou insignifiant, mais une pièce qui, dans son ensemble, offre, de l'aveu de tous, une somme considérable d'observation et de vérité, l'image animée et fidèle d'échantillons importants de notre espèce (1) ».

Assegnando, con questa restrizione necessaria, *Le miserie 'd monssú Travet* alla categoria dei capolavori, io dico dunque implicitamente che esse non vanno immuni da difetti. Sarebbe anzi lungo, ed anche ozioso in verità, il rilevarli minutamente: l'inverosimiglianza di alcuni particolari, specie nel maneggio burocratico; la volgarità del vocío soverchio e soverchiamente continuato; l'uso di alcuni mezzucci da troppo tempo sfruttati ed abbandonati omai alle farse, come il nascondersi di *Barbarot* sotto la tavola che non troverà la sua attenuante nel risalire a *Tartufo*; la prolissità di qualche dialogare impropria; ancora nel dialogo l'oziosità e più l'inopportunità delle tirate sociali... (2)

---

(1) *Journal des Débats*, 23 aprile 1889.

(2) Non è mio vezzo lo sfoggiare una vacua ricerca di paralleli con altre commedie e con altri teatri a scopo di rilevare più o meno probabili reminiscenze. Ma, poichè mi è accaduto più volte di udire accennato, con quell'aria segreta di malignità che circola pei palcoscenici, ad un possibile raffronto delle *Miserie 'd monssú Travet* colla com-

Ora, furono questi difetti, e gli altri che stimo inutile ricercare, a provocare i contrasti nel successo delle prime sere? Ahimè, no: era la burocrazia offesa che allora fischiava. Io potrei giovarmi di questa circostanza, ed insistere a stabilire anche qui una prova d'eguaglianza tra *Le miserie* e l'essenza del capolavoro drammatico; poichè in teatro il capolavoro non può venir proclamato subito, d'accordo di tutti, sì bene viene lentamente trovando la sua sanzione universale per l'autorità di alcuni uomini e per l'arrendevolezza di alcuni altri: ciò che proprio sarebbe avvenuto delle *Miserie*. Ma davvero io ho scrupolo a servirmi d'un tale argomento, poichè mi parrebbe di farmi cooperatore a gonfiare una vescica. Diciamolo dunque schietto come andaron le cose. Toselli aveva posto in scena con molta cura la commedia, non perchè la credesse gran cosa, ma perchè le commedie di quel Nugelli eran sempre un avvenimento per Torino; si eran fatte più di venti prove *intiere* della commedia; i comici ne avean parlato e straparlato dicendola una satira contro gli impiegati; questi sdegnati erano accorsi alla prima rappresentazione decisi a sotterrare la produzione ed a salvaguardare il loro decoro. Tuttavia il pubblico applaudì fino al termine del quarto atto: la scena di *Travet* col *Cap-session* fu anzi molto applaudita. Ma i bravi burocratici, ch'eran venuti col santo proposito di fischiare e che non volevano aver buttato inutilmente i loro sessanta centesimi, riuscirono a contrastare il successo di questo finale; cominciata, la gazzarra continuò per tutto l'atto seguente, tanto che alcuno suggerì a Toselli di cessar la recita: Toselli tenne fermo e volle finire; anzi la sera seguente ripetè la commedia fra un pubblico più calmo e con buon successo; l'entusiasmo s'ac-

---

media-*vaudeville* in un atto di Eugenio Scribe, *L'interieur d'un bureau ou la chanson*, (rappresentato per la prima volta il 25 febbraio 1823), raffronto dal quale dovrebbe derivare, nell'intenzione di quei famosi eruditi, spaventoso obbrobrio alle *Miserie*, noto qui che tutta l'insinuazione è una volgare fola, assai probabilmente messa in campo da chi non ha mai letto il *vaudeville* di Scribe, dove nulla si può riscontrare che abbia relazione anche lontana col *Travet*.

centuò nella terza recita recando d'allora trionfante per molte sere, per molti anni e in tutti i teatri d'Italia *Le miserie 'd monssú Travet* (1).

Nè lasciamoci trasportare qui dai soliti esagerati lirismi elogiativi, postumi tutti, a favor di Toselli per questa circostanza; egli in verità ripeteva la commedia per la buona ragione che « *non aveva altro in forno* » ma con così poca fiducia nel valore intrinseco della commedia, che la seconda sera diceva, prima della rappresentazione, a Bersezio stesso « *la commedia essere sbagliata e non potersi salvare più* ». Il merito di lui fu dunque più che altro fortuna di successo: a quel modo che si elogia ora lui per aver voluto continuar le recite di una commedia fischiata, si sono scagliate e si scagliano ogni giorno contumelie contro i capocomici che mostrino di tener testa al giudizio negativo del pubblico e della critica!

Per me dunque, quel primo contrasto nel successo, determinato da un così volgare preconcetto e quella resistenza del capocomico non contano; piuttosto io potrei considerare come su quella semplicissima tela si sia foggiata tutta una leggenda

---

(1) Oltrechè nella veste originale, ebbe gran successo tradotta in lingua italiana dall'autore, e in tedesco (a Berlino, Vienna, Monaco, ecc.) da Ottavio Müller; e in veneziano da Angelo Morolin. « Ma la gloria maggiore (scrive Vittorio Bersezio) che sia toccata a questa commedia, e di cui l'autore andrà orgoglioso sempremai più che di qualunque altra onoranza, è questa: che cioè Alessandro Manzoni, il quale da trent'anni e più non aveva messo piede in teatro, dietro i termini con cui udì parlare di questa produzione, desiderò vederla, e si recò al teatro Re di Milano, dove la si recitava in dialetto, e si degnò poscia al commosso autore, onorandolo di una stretta di mano, manifestare la sua approvazione pressapoco con queste parole: Voi siete stato naturale senza trivialità; avete fatto della verità e non di quello che suol chiamarsi realismo ». — Aggiungo che in quella occasione fu dai Milanesi fatta al loro massimo scrittore una dimostrazione entusiastica: appena finito il primo atto tutti gli spettatori levaronsi in piedi acclamando verso il palco di prima fila che lo ospitava: Manzoni nella sua evangelica modestia, credette dapprima si trattasse di applaudir la commedia e unì anch'egli il suo applauso; quando comprese il valore della dimostrazione l'uomo venerando fu commosso alle lagrime e chinò il capo fra le palme quasi a sottrarsi alle ovazioni. La dimostrazione continuò tutta la sera e toccò il delirio, quando Toselli (per suggerimento di Leopoldo Marenco, suggerimento la cui portata artistica io non discuto) inserì nella scena del secondo atto, al rifiuto di sottoscrivere pel caposezione, queste parole: « *magara as trateissa d'una sottoscrission per un monument da erigse ad una dle nostre celebritá leterarie, a un d'ii nostri re del pensé* ».

che rappresenta Toselli ribellantesi per molte sere ai fischi del pubblico, alle censure della critica, Toselli che contro ogni suo interesse e colla intuizione del genio fiuta egli solo il valor magistrale delle *Miserie* e vuole ad ogni costo farle accettare e finisce per vincere: allora, appoggiandomi sull'esperienza che dice la leggenda sorger soltanto intorno ai grandi ingegni e alle grandi opere loro, arriverei ancora per questa via indiretta a ripetere l'affermazione mia convinta: *Le miserie 'd monssú Travet* sono un capolavoro!

II. — I trionfi di Federico Garelli.

Le *miserie 'd monssù Travet* trovavano Toselli nella pienezza del suo valore artistico, e lo spingevano a raggiungere la pienezza della sua fortuna materiale. Ma questo successo non era già unico; chè anzi altre commedie ebbero esito più immediatamente e clamorosamente favorevole, se pure non così perdurante.

Son questi difatti gli anni migliori per l'attività di Federico Garelli. Perfino nella riduzione di una farsa francese, egli trova un'originalità grande di caratteri e di umorismo; così la sua *Gabia del merlo* (1) diventa per lui un terreno di prova per la sceneggiatura. E di lì a poco presenta una farsa tutta sua, *I pciti fastidi* (2), che è fra le migliori del genere, non pur nel teatro piemontese, ma nell'italiano e nel francese ancora. Quel povero *Picassa,* preso di mezzo tra il baccano assordante dei venditori di strada, e i guaiti irritanti delle sue vicine che studiano il canto, e i solfeggi d'una tromba; palleggiato dalla moglie sofferente di nervi e minacciante ogni tanto uno svenimento, alla portinaia piena di sussiego e di velleità e di

(1) *Prima:* 20 marzo 1862 — *La gabia del merlo*, farsa in un atto. Torino, Stamperia *Gazzetta del Popolo*, 1876. — È tratta dallo scherzo comico francese: *Il tigre del bengala;* ma con molta libertà. Una prima riduzione, assai pedestre, n'aveva fatto nel 1860 (il permesso di rappresentazione è datato da Torino 16 ottobre 1860) col titolo: *I misteri 'd monssù Carcateppe. La gabia del merlo* è invece notevolmente ampliata coll'introduzione di due nuovi personaggi, tipi riuscitissimi: *Martin Scopassa e Ravicio.*

(2) *Prima:* 22 ottobre 1862 — *Gazzetta di Torino,* 31 agosto 1863. — *Gazzetta Piemontese*, 2 e 3 dicembre 1880. — *I pciti fastidi*, farsa in un atto. Torino, Stamperia *Gazzetta del Popolo,* 1874.

debolezze da zitellona sessantenne, è d'un umorismo irresistibile. Ma l'effetto comico cresce quanto più semplici e meno appariscenti sono i mezzi per ottenerlo; a metter quella casa sossopra addirittura è difatti sufficiente la visita della signorina cantatrice colla madre sua, due curiosissime e naturali figure da salotti borghesi, le quali, spaventate da un piccolo incidente di cucina occorso a un dilettante in culinaria, scappano a chiamare i pompieri; allora è un putiferio, sempre urlato in mezzo alle più clamorose risate: sale affannosa la portinaia ad annunziar l'arrivo delle pompe; maltrattata da *Picassa* per la sua furia, essa dà in furiose escandescenze e fa una scenata, e si reca a dovere di mandar poi quelle signore per la seconda di cambio; giungono in quella a compir la confusione il balio, la balia, col bambino... e *Picassa* trova finalmente pace coll'andare a scontar ventiquattro ore di prigionia inflittagli per aver mancato a varii servizî della guardia nazionale... E tutto ciò presentato con tale una vivacità di dialogo, con tale una felicità di intuizione comica quale quest'autore non ha forse trovato più mai così continuata e così sicura.

E in verità, se una altrettanto felice riunione di caratteri ha la commediola *I foi a beivo al coup* (1), nuoce però ad essa la volgarità complicata della favola, che ha necessità prima di postarsi in ambiente inverosimile, per non dire addirittura falso; ed è peccato, chè interessantissimi sono i due tipi del *Baronin Scarpenta* e di *Don Parabola*, l'ingenuità spinta al punto massimo ma non mai esorbitante e pel *Baronin* felicemente studiata nella fusione col primo erompere vago della sensualità. La stessa osservazione potrebbe ripetersi ancora per l'altra farsa *La felicità 'd monssú Guma* (2), se qui a turbare l'originalità del tipo principale non intervenisse la reminiscenza troppo vicina e pedestre dal *Monssú Travet.*

---

(1) *Prima:* 9 marzo 1863 — *I foi a beivo al coup,* commedia in un atto. Torino, Stamperia *Gazzetta del Popolo*, 1873.

(2) *Prima:* 4 gennaio 1865 — *La felicitá 'd monssú Guma*, commedia in un atto. Torino, Stamperia *Gazzetta del Popolo,* 1875.

Del resto, il complicare in alcuni passi prolissamente e oziosamente gli intrecci è difetto peculiare nella produzione di Federico Garelli: tanto che sarebbe forse utile, nello studiare la personalità artistica di lui, il disporre le sue commedie secondo una graduazione di lunghezza: quanto più ampia è l'opera sua, tanto più lo vediamo allontanarsi dalla realtà e precipitare nel romanticismo per quel che riguarda la costruzione meccanica della favola, pur mantenendo la più esatta percezione del vero nel concepire e figurare i caratteri. A me pare di scorgere in ciò una influenza perdurante di quella prima maniera che il Garelli aveva nella drammatica italiana, la maniera di quei drammoni a base di pugnali e di veleni: poteva difatti emanciparsi a quella influenza nelle produzioni tenui e corte; la subiva ancora in parte, suo malgrado, nelle tessiture più ampie. Talvolta poi non è difficile scorgere quasi una reazione ad ogni confusione d'intreccio, e il moto oscillatorio della concezione riposasi in una sfilata di tipi, felicissimi isolatamente ma in cui cerchiamo invano la ragione del legame: esempio *La carità a l'é nen tuta 'd pan* (1), che ha caratteri d'una limpidezza goldoniana: un procuratore faccendiere, chiacchierone, sognatore, che contento alla sonorità delle sue parole e delle sue promesse è inconsciamente un feroce egoista; un serpente di donna infuriata ad ogni costo; uno scioperato filodrammatico che ruggisce tutto il giorno i suoi drammi; una lercia figura di avaro pezzente; e, fenomeno notevole nella falsità antipatica di ogni passione amorosa sulla scena, persino due simpatiche tempre di gente che si vuol bene davvero senza smancerie. Ma con tutto ciò la commedia non c'è: poichè si può bene nella commedia non vedere per nulla la ragione necessaria della tesi e della catastrofe; ma si ha sempre necessità di una situazione che ci dichiari l'ambiente, ed in questa

(1) *Prima:* 9 gennaio 1863. — *Opinione*, 20 gennaio 1863. — *Gazzetta Piemontese*, 24 aprile 1881. — *La caritá a l'é nen tuta 'd pan*, commedia in due atti. Torino, Stamperia *Gazzetta del Popolo*, 1873.

situazione l'interesse deve appunto convergere: qui la cerchiamo invano.

La situazione fu invece dal Garelli trovata con rara serenità di vedute nel *Cioché del vilage* (1), le nozze d'oro di due buoni contadini, cui viene ad intrecciarsi la commovente storia d'amore d'un trovatello per una fanciulla disgraziata e disprezzata da tutti nel villaggio, che fanno ad essa scontare le colpe del padre condannato per furto. Altri biasimi la soverchia tenuità del filo conduttore; io sto contento a questo piccolo mondo nettamente tagliato e non domando di più per annoverare tra le migliori cose del Garelli questo *Cioché del vilage*, lieto di trovarmi d'accordo in questo apprezzamento col pubblico che l'accolse subito entusiasticamente e lo richiamò e lo richiama spesso all'onore del cartellone; d'accordo con Marianna Morolin e con Teresa Rosano che l'ebbero prediletto cavallo di battaglia; d'accordo con Giovanni Toselli che gli dimostrò il suo affetto in modo molto decisivo e sicuro, allargando insolitamente i cordoni della borsa per allestirlo con proprietà eccezionale. Oh la mirabile percezione del colorito locale fin nella prima disposizione della scena! La piazza del villaggio: a destra la gradinata che conduce alla chiesa e attiguo s'innalza il campanile, e la rozza fontana, e l'osteria, e il grosso olmo a chiudere il cielo del palco verso il proscenio, e sotto l'olmo i due sedili di pietra, e, sfondo, una ridente lontana collina! Oh la giocondità spirante da tutti i preparativi! l'affrettarsi delle fanciulle ad ornar di fiori le fronde dell'olmo, e lo sbatacchiar delle campane, e il correr affannoso delle serve per quel gran desinare pantagruelico, ch'è la meta di tutte le feste campagnuole e di cui par scenda nella sala l'aroma a

---

(1) *Prima:* 16 marzo 1863. — *Opinione*, 17 marzo, 13 aprile, maggio 1863. — *Gazzetta di Torino*, 18 marzo 1863, 22 settembre 1886. — *Gazzetta del Popolo*, 18 marzo e 26 novembre 1863. — *La Discussione*, 20 marzo 1863. — *L'Esercente*, 2 aprile 1864. — *La Perseveranza*, 23 febbraio 1866. — *Il Tempo*, 22 aprile 1867. — *Il Messaggiere*, 12 giugno 1867. — *Gazzetta Piemontese*, 25 novembre, 6 dicembre 1881, 15 gennaio 1882. — *'L cioché del vilage*, quadro campestre in due atti. Torino, Stamperia *Gazzetta del Popolo*, 1873.

stuzzicar le narici degli spettatori! Oh la letizia irrompente da quel corteo variopinto e chiassoso di suonatori, di soldati, di contadini ringalluzziti negli abiti novi ed infiorati, muoventi compassati alla chiesa! Oh la dolce commozione comunicantesi dagli sposi ottuagenarii, sorpresi a tanto baccano festante, benedicenti le quattro generazioni, balbettanti tra le lagrime le vecchie canzonette amorose, provantisi nell' antica classica piroetta della monferrina! Oh come per via di questa buona mestizia siam richiamati — ma senza brutalità, senza giuoco architettato di contrasti — siam richiamati da questo sogno idillico, da questo ambiente di tutta calma affettuosa alla crudele realtà la quale sempre inspirasi all'egoismo, la quale alimenta dovunque

custode eterna della razza umana,
la sventura!

E così viene, anche qui, ad impostarsi nel grande quadro festivo lo strazio di due cuori, chiamati a reciproco irresistibile amore dalla identità della loro sciagura, dalla uguaglianza della loro solitudine. E possiamo ben ridere alla disgrazia del sacrestano gobbo che s'infuria contro il malanimo di chi lo burla, lui che non vuol esser gobbo ma *mach un poch dorgnà*; invece ridere non ci fa più la incosciente ferocia di tutto il villaggio contro una povera innocente, a carico della quale ogni fuscello diventa una trave, ogni apparenza una colpevole realtà; siam così lungi da ridere che, pur nemici di ogni romanticheria, possiamo accettare la difesa vibrata dell'innamorato, difesa che altrove, con diversa impostatura, senza una tale abile preparazione cadrebbe sicuramente sotto l'accusa di magniloquenza inverosimile, di tirata accademica.

Acconciandomi dunque lietamente al giudizio favorevolissimo del pubblico su questo *Cioché del vilage,* mi preme però di avvertire che io mi riferisco alla redazione della commedia quale vien rappresentata e non quale fu edita; poichè nella recitazione il Toselli seppe eliminarne uno dei massimi difetti originali, la prolissità del dialogare, degenerante in alcune scene,

specialmente del secondo atto, a predicazione terribilmente soporifera. E questi tagli abbondanti arrecati per animare la vivacità del movimento, mi offrono campo ad una considerazione che diversamente non avrei avanzato, reputando io metodo critico riprovevole affatto quello di rabberciar colla nostra fantasia i lavori altrui, e suggerire ipotetici miglioramenti arrivando alla perfine a giudicare non più l'opera d'arte a noi sottoposta, ma una nostra chimerica creazione. Io mi sono cioè più di una volta domandato se una più radicale, e pur agevole, modificazione non avrebbe ancora migliorato la commedia la quale ridotta ad un atto solo risulterebbe, a creder mio, davvero un piccolo capolavoro, un gioiello. A conferma di questa ipotesi può recarsi l'esame di una fra le più celebrate produzioni moderne, la *Cavalleria Rusticana* del Verga — che ha pure, nel metodo di concezione s'intende, tanti punti di contatto col *Cioché* — la quale deve essenzialmente la sua efficacia alla rapidità e concisione fulminea dell'azione: onde risulta un'impressione unica e concitata, ch'è forse il solo lato logicamente buono nella legge, più o meno aristotelica, delle tre famose unità.

Ma oltre alla prolissità altra cosa nel *Cioché* mi spiace, non tanto in sè quanto per le sue conseguenze dannose: alludo alla *cansson d'ii soldá piemonteis* cantata con accompagnamento d'orchestra da tutti gli attori:

La patria a l'a ciamane
sul camp a fé 'l soldá;
l'Italia a l'a afidane
so avnì, soa libertá.
Content 'd podei për chila
dé preuva 'd nost valor,
l'ouma giurá 'd servila
'd difende i tre color.

A j arme! Le bombe
comensso a volé;
a soño le trombe
l'ananss bersaglié.
Toé... toé! Pin... pon... pach!
marciouma a l'atach.
Pin... pon! Toé... toé... toé!
Urrá! Viva 'l Re!

Jé mach n'idea ch'an guida,
l'onor dël nost païs;
s' an tampo 'l guant dla sfida
voltouma 'n su i barbis!
Ass part a gran cariera
tuti 'd acordi e uní,
nost sang su la bandiera
l'ha scrit: Vince o murí!
A j arme! ecc.

Sul Po, con le vitorie
'd Palestro e 'd San Martin
l'ouma divis le glorie
d' ii prodi 'd Solferin.
Rivá su coula autura
vedío trames al feú
j Alman për la paura
da bianch diventé bleú.
A j arme! ecc.

Quand Re Vitorio an día:
l'é fait 'l vost dover,
an speta la famia,
l'amour d'un cheur sincer.
E un dí su le medaje
ch' la spa d' ii vei l'a otnú
lesran nostre maraje
l'esempi dla virtù.
A j arme! ecc.

che io ritengo pure una delle migliori canzoni popolari sôrte nel periodo del nostro risorgimento, felice specialmente per la spontaneità irruente della vena. Sì che io mi spiego benissimo l'entusiasmo di Nino Pettinati, il quale, dinanzi al quadro in cui Casimiro Teia ha illustrato questa canzone, ha una visione luminosa: « Io fissavo quel quadro e quelle parole, e mi tornavano nella memoria anche le note musicali colle quali il maestro Rossi ha vestito quella canzone divenuta popolare a Torino, dopo il palcoscenico, anche nelle piazze e nelle officine; e mentre mi pareva di sentire ancor l'eco di quei cori, rivedevo quelle ondate di popolo che si sollevavano entusiastiche, acclamanti, e udivo gli scrosci degli applausi delle platee che agitavano le braccia, i cappelli, i fazzoletti, e si mettevano a cantare anche loro cogli attori; scoppiavan le fucilate fra una

strofa e l'altra; dietro le quinte si sentivan certi squilli lunghi che facevano fremere anche i davanzali dei palchetti; poi fra il rombo dei cannoni, il tumulto dei bersaglieri accorrenti sulla scena, compariva il vessillo tricolore, erompeva il trionfo della marcia reale, mentre spettatori ed attori, tutti elettrizzati ad un modo, gridavano promiscuamente: *Viva l'Italia! Viva il Re! Viva Garelli!* (1) »

Nè certo io, che ho più volte subíto il fascino irresistibile di quei momenti e ho ripensato con un fremito alla intensità febbrile di quei giorni santi pel nostro riscatto, vorrei pedantescamente rilevare la falsità di quella situazione, la fatuità abbagliante di quello spettacolo coreografico, se la cosa fosse rimasta isolata, e s' io invece non vedessi, nella introduzione di queste canzoni, i primi germi di quell'andazzo, che esagerato recò alla ricerca dell' effetto a ogni costo, colle canzoni, colle marce reali, coi cortei, recò, più disgraziatamente ancora... al *vaudeville*.

Non poteva difatti passare inosservato e trascurato un mezzo così sicuro e così estrinseco di effetto, e già la canzone del *Cioché* era conseguenza del favore ottenuto pochi mesi prima, in altra commedia dello stesso Garelli, dalla più famosa:

> Noi souma i fieui 'd Giandouja,
> noi souma i bougianen;
> ma guai s' la testa an rouja,
> se 'l dí dle bote a ven! Guai!

dove questa prima strofa, pur richiamandosi al bisticcio brofferiano, assorgeva a grandissima altezza, e dove la botta del ritornello era ora il ruggito feroce della minaccia, ora il giuramento della concordia, ora il rombo del cannone, ora il grido della speranza, ora l'urlo delirante della vittoria. E par già, da questo primo tentativo alla risoluta prova del *Cioché*, di scorgere la tendenza all'abuso, poichè la prima volta Garelli aveva almeno cercato di attenuare l'improprietà chiamando la

(1) In *Domenica Letteraria — Cronaca Bizantina*, 9 agosto 1885.

musica sul palcoscenico e aveva ottenuto un particolarissimo effetto dall'accompagnamento sui bicchieri: certo egli doveva aver constatato il gran vantaggio che ne era derivato a quella sua commedia *Da la povertá a la richëssa* [1], brutto ed indigesto raffazzonamento di elementi romantici tramati su un fondo di realtà.

In essa difatti gli infiniti accessorii guastano un buon concetto iniziale: la stonatura cioè risultante dalla fusione di due opposti ambienti che, venuti a contatto per il matrimonio d'un operaio improvvisamente arricchito con una signorina borghesuccia, urtandosi per poco non si sfracellano; e la catastrofe è evitata dal buon senso dell'operaio che, scorgendo l'infelicità dei suoi cari e la propria, furioso pel disprezzo affettatogli dai parenti borghesi, smanioso per la freddezza della moglie insidiatagli dal cugino brillante, depone la giubba del borghese e ritorna all'officina, dove verrà a ricercarlo, guarita nelle sue fisime, la moglie. Concetto creatore, che, ripeto, mi par buonino; solo, per noi che non riconosciamo la necessità della catastrofe, sarebbe qui buon giuoco domandare che cosa mai l'autore e il pubblico credono di aver definito al calar del sipario per l'ultima volta; poichè nella considerazione specifica è assai probabile che si ritorni quasi subito da capo colle stesse querele; nella considerazione generica la tesi dimostrata sarà l'inopportunità di fondere insieme due caste diverse e l'incurabilità del male fatto, tesi assai poco democratica e che non poteva essere nell'intenzione dell'autore e nelle grazie del pubblico.

Ma quando considero i tanti errori offuscanti la produzione — dove tutti i caratteri, se pur felici nella intenzione, assumono spesso ridevol veste di eroi; dove i vecchi e sciupati mezzucci, facenti capo ancora all'abate Chiari, di lettere intercettate, di sguardi intravveduti, di colloquî sorpresi, di magna-

---

(1) *Prima:* 1 novembre 1862. — Il *Diritto*, 7 novembre 1872. — *Da la povertá a la richëssa*. commedia in cinque atti. Torino, Stamperia *Gazzetta del Popolo*, 1873.

nimi ardimenti, di miracolose salvazioni, di gratitudini devote e ardenti, di svenimenti rivelatori... combinazioni tutte, possibili forse, ma isolatamente inverosimili e complessivamente costituenti un barocco incredibile — mi par così poco il valore artistico di essa, che non so decidermi ad una critica da Maramaldo contro questa, a mio avviso, opera morta; per quanto apparentemente, per singolare reciproco inganno di comici e di spettatori, essa dia spesso ancora prove di vitalità sulle scene.

Vitalità, però, più spiccatamente sicura per l'*Invern d'ii pover* e pel *Compare Bonom*, che continuano a segnare la fortuna ascendente di Federico Garelli.

Una considerazione molto esteriore ed empirica costituisce la più esatta critica alla prima di queste commedie: essa si chiamava dapprima l'*Invern d'ii pover* e l'*Invern d'ii rich* (1); la dimezzatura del titolo — che i comici non hanno mai capito e non hanno mai accettato per fatua caparbietà — dice chiaramente quel che l'autore avesse riconosciuto: di una immensa idea sociale egli si trovava ad avere un meschino risultamento. La concezione grandiosa, ardita di un poema umanitario gli si rimpiccioliva tra mani riducendosi alle povere proporzioni di un intrigo purchessia. Allora il parallelismo di campo dell'azione, primo e terz'atto in soffitta, secondo e quart'atto al piano nobile, non risponde più alla realtà, nè riesce a quell'alto ideale di fusione organica per cui ci pareva mirabile nelle *Miserie 'd monssú Travet*, e prende aspetto di meccanismo abusato ed urtante. Che se possiamo accettare, come anormalità il *Deus ex machina*, il marchese *Pavareul* — il quale tratto a soccorrere un fanciullo svenuto pel freddo e per la fame viene a conoscere, per una serie di combinazioni... mal combinate, l'imminente pericolo di una sua nipote, che trascurata dal marito, sopraffatta dalla noia sta per cadere

---

(1) *Prima:* 11 febbraio 1864. — *Gazzetta di Torino,* 8, 12 e 13 febbraio 1864. — L'*Invern d'ii pover*, commedia in quattro atti. Torino, Stamperia *Gazzetta del Popolo,* 1873.

nelle braccia di un volgar seduttore — davvero non possiamo poi ridurci a comprendere l'andarivieni di tutta quella poveraglia pei saloni di un ricco egoista, il passeggiar frequente di tutti quei ricchi per le soffitte gelate. Allora, pur ammirando la perspicuità con cui son veduti alcuni tipi, *Toroulo, negossiant dla bassa russia*, buona, commovente figura di lustrascarpe, notturno cacciator di mozziconi e corista a tempo perso, *monssú* e *madama Zefir*, esose e tignose tempre di egoisti quali pur tra i poveri si trovano, macchiette felicissime, ma sempre i tipi minori come di fronte alla tesi romantica sempre succede, non resterà a noi fuorchè sanzionare la critica acerba che l'autore stesso faceva del suo lavoro, dimezzandone il titolo e non per capriccio esteriore di accorciature, come alcuno volgarmente ha potuto credere.

Un gran successo poi *Compare Bonom* (1); ed aggiungo senz'altro: una buona commedia. Al qual giudizio io arrivo facendo affatto astrazione da una delle cause principali determinanti il primo furore di applausi: l'allusione cioè veduta nella commedia alle peculiari condizioni del Piemonte dopo la Convenzione del settembre 1864; e dico allusione, non invece, come altri affermò, allegoria, poichè qui siamo lungi da quella simmetrica disposizione allegorica che governava la *Guera o pas?* o il *Don Temporal;* se anche il Garelli vi avesse da principio pensato, il senso della realtà ebbe poi il sopravvento, e solamente l'interesse degli attori a truccarsi colle faccie di uomini politici ben noti provocò la credenza della manierata allegoria. Tanto vero, che noi possiamo affatto trascurarla senza che ne soffra l'intelligenza della produzione per nulla, anzi . . .

La trama è delle più semplici: un buon sindaco di villaggio,

---

(1) *Prima:* 17 gennaio 1865. — *Gazzetta di Torino*, 18, 27 gennaio 1865; 16 agosto 1885; 13 gennaio e 22 settembre 1886. — *La farfalla* (Torino) gennaio 1865. — *Le Alpi*, 22 gennaio 1865. — *L'Italie*, 5 febbraio 1865. — *Rivista contemporanea*, gennaio 1865. — *Gazzetta Piemontese*, 6, 9, 10 dicembre 1881; 13 gennaio 1886. — *Serate torinesi*, 26 maggio 1883. — *Compare Bonom*, commedia in quattro atti. Torino, Stamperia *Gazzetta del Popolo*, 1873.

tanto buono, troppo buono da meritarsi il soprannome di *Compare Bonom*, è sfruttato in tutti i modi dalla famiglia del cognato, uno scioperatone finito male; ed è poi ricompensato colla più amara ingratitudine dai beneficati, che si uniscono al partito contrario per sbalzarlo dal sindacato; toccherà ancora al nipote di lui *Baldo*, arrolatosi per pagare coi danari del rimpiazzo un debito del nonno, di salvare i nemici e gli ingrati, travolti per la ruina d' un ponte nelle onde impetuose d' un torrente in furiosa piena.

Il merito altissimo della produzione non va ricercato nell'uno o nell'altro carattere, nell'una o nell'altra situazione, ma nell'interesse vivo continuato emanante più dall' ambiente che dalla azione: così al primo atto l'incalzar della sventura su quella famiglia così buona e serena ci spiega e ci fa ammettere come sublime e vera l' ispirazione di sacrifizio di *Baldo* per risparmiar la rovina di quella calma; così al secondo atto, di fronte alla allegria chiassosa degli intrusi che metton sossopra la casa con sicurezza per nulla mascherata da padroni, è assiduo, presente ai nostri occhi sempre lo strazio delle altre anime addolorate, e siamo in ansia, e non ci vergogniamo di piangere alla gran scena finale, quando *Baldo* svela al nonno la sua decisione, e *Compare Bonom* s'afferra a tutti gli espedienti per impedire un tal sacrifizio, e ricorre alla autorità, all'affetto, alla minaccia, e cede finalmente soffocato dalle lagrime (1); così al terzo atto ci lega alla scena il contrasto dall'egoismo degli ingrati e dalla goffa speranza dell'imbecille preconizzato sindaco, ubbriacato dall' idea di un gingillo di croce (2), e dalla presuntuosa pedanteria della maestrina che

(1) Grandissimo in questa scena era Giovanni Toselli. Si potrà anche, senza alcun pregiudizio per l'originalità del *Compare*, ricordare la situazione quasi inversa nell'antica *Gerla di papà Martin*.

(2) Due battute meravigliose d'umorismo, massime se interpretate con finezza, come lo erano, ad esempio, dal Vaser e dal Milone:

« *Paolin*. Me car Gnassio për vní Sindich e con 'l temp... (*marcando le parole*
« *e indicando la decorazione all'occhiello dell'abito*)... avei quello che pende, a venta
« nen esse avar ».

ha un gran da fare per correggere gli errori ortografici nella lettera del soldato, mentre al mistero di quella carta pendono commossi, piangenti il nonno, la mamma, la sorella, alla dignità in cui si drizza *Compare Bonom*, sicuro nella sua coscienza; così al quarto atto, dove fu abile ad avvivar l'interesse l'evidenza data alla furia del temporale, il cui imperversar ci mette addosso i brividi d'umido e di freddo ogni qual volta s'apre la porticina, mentre il cane abbaia maledettamente...

Non pertanto, sarebbe cosa parziale il non rilevare anche qui a difetti la prolissità divagante del dialogare, e, pecca ben maggiore, la disuguaglianza nel movimento dell'azione. E poichè il secondo difetto è peculiare in questo autore, e poichè proprio a ragion di esso io ho voluto muovere, nella disamina di questi suoi successi, quasi per graduazion di lunghezza, il rilievo di esso gioverà a riassumere i miei concetti.

Io mi spiego assai facilmente questa disuguaglianza nel Garelli. Natura limpida, ma non profonda, il difetto d'una larga coltura negavagli l'esame del psicologo, mentr'egli era pur felicissimo a cogliere e rendere l'esteriorità delle passioni. Impedito perciò a tramare quella rete sottilissima d'unità organica, combattuto tra la sua prima maniera romantica e le sue nuove aspirazioni di puro osservatore, egli era tratto a scrivere quasi sempre soltanto dall'allettamento d'un ambiente da dipingere; poi moveva faticosamente alla caccia d'un intreccio, della cui necessità facevasi scrupolo ben maggiore che non devasi; ma trovatolo, ne era poi tutt'altro che soddisfatto, pel suo intuito di artista: succedeva così ch'egli, chiuso in quell'angusta cerchia di ferro, cercasse di liberarsene al più presto, cacciando in due o tre scene, in due o tre battute di ogni atto quel tanto ch'era o gli pareva necessario a far progredire la marcia dell'azione; e, ciò fatto, traesse un

---

« *Gnassio* (*sorridendo*, *con intensa soddisfazione ed avidità*) Segretari, veuli dí
« che cuelo ch'a pende... (*fa l'atto di Paolo*)... a penderà?... »

Sempre a solo titolo di curiosità rilevo l'esistenza di una scena, vicinissima a questa, nella commedia in tre atti di Grisier e Boucheron, *Grenouille*, rappresentata a Parigi nel 1887.

gran respiro e si soffermasse quindi liberamente, nel resto, alla dipintura del suo ambiente e dei suoi caratteri, nella qual dipintura solamente trovava soddisfazione ai suoi ideali d'arte. Da un simile modo di concepire derivava però naturalmente una natural vuotaggine e stanchezza di alcuni luoghi, resa anche più evidente dalla confusa intensità di altri, dove l'azione era cacciata innanzi con una gran spinta. Se non temessi di fare una retorica antitesi di vocaboli, direi che alla luce calma e ugualmente diffusa dell'ambiente mal risponde nell' intreccio la oscillazione continua, la quale sì nella assenza come nel momentaneo abbarbaglio riducesi ad una conseguenza unica, il disagio di chi guarda.

Questo a me pare difetto — dove più accentuato dove meno, e come già accennavo più notevole quanto più l'ampiezza del quadro vuole con sè una maggior copia e varietà di colori — nella svariata opera del Garelli notabile sempre. Che se alcuno domandasse perch'io abbia quasi sempre insistito sui demeriti più che sui pregi, facile sarebbe la risposta: più volte m'è occorso di far professione in arte drammatica d'un relativo opportunismo; se a ragion di questo io devo per lo più accettare i giudizii favorevoli del pubblico, che consacrarono questi fra i maggiori successi di Federico Garelli, natural cosa era che, rimettendomi per la valutazione dei meriti agli applausi popolari, trattenessi ogni entusiasmo eccessivo fermando l'occhio piuttosto agli errori incorsi nelle minuzie del disegno e del colorito che non alla abbagliante maestría del complesso.

III. — « **Dio dell' or...** »

Ah, Giovanni Toselli come se la godeva ora, come ricomprava gioiosamente i lunghi anni trascorsi negli stenti e nell'oscurità! In uno spazio di tempo inverosimilmente brevissimo, egli aveva poggiato in alto raggiungendo la gloria e la ricchezza. Adesso, di questa era diventato fastosamente avido: impaziente del milione, poco ormai gli pareva l'oro ammucchiantesi ogni sera nella cassetta, e gli sorrise l'idea della speculazione; e la fortuna gli fu propizia, e non si credette più soltanto un grande artista, ma ci tenne quasi anche più a vantare il suo naso fine negli affari.

E che gioconda, spensierata vita si conduceva! Le belle cene in amena compagnia, le allegre scarrozzate in campagna! I buoni borghesi di Torino e di Cuneo badavano con una certa curiosità invidiosa a quel gran baccano d' oro buttato per le strade, ma tosto reprimevano, per quella gran reverenza sempre concessa al denaro, il primo moto di irritazione: solo, più tardi, nella desolazione finanziaria del Toselli e del teatro piemontese, si ricordarono di quella prima impressione e dissero in buona fede: « Eh! già, io l'aveva preveduto! doveva finir così! » e misero in campo la legge dantesca del contrapasso.

Del resto, anche esteriormente, Toselli s'era rimpannucciato in modo da ispirare la fiducia nella più mite borghesia. Dell'artista non aveva smesso le abitudini libere, ma aveva preso insieme ad imitare i modi borghesi: nel suo lucido cilindro,

nello *stiffelius*, nell'andatura grave e riposata aveva tutto l'aspetto d'un tranquillo banchiere. Ma — contraddizione comune a moltissimi grandi artisti — pur acconciandosi a pigliare i modi di quell'altra casta, conservava nel fondo del suo animo un'amarezza, quasi un astio contro quella folla che aveva tardato tanto a riconoscere il genio, che s' era fatta tentar in tanti modi prima di cedere. E allora, ecco il bisogno del fasto rumoroso, la vanità della rivincita, la brama di schiacciar quell' *orbetto* sotto il peso delle ricchezze, Per questo egli diventava più prodigo ancora del solito. Io non metto in dubbio l'amore del Toselli per l'arte, l'accuratezza sua nell'allestire le produzioni, ma non credo sia lungi dal vero l'asserire che lo sfarzo sfoggiato da lui in questi anni in palcoscenico sia nella parte di mobilio, sia nella parte di scenari, debbasi, oltrechè al sentimento artistico dell' attore, all' orgoglio petulante del ricco. Io mi guardo bene dal discutere l'affetto del Toselli per la sua città natía ; ma quando lo vedo spender buona parte delle sue ricchezze a Cuneo nell' acquisto di un tenimento grandioso ma improduttivo ; quando lo vedo costruir a Cuneo a sue spese un teatro (1), che gli doveva essere e gli fu sempre rovinosamente passivo, non posso trattenermi dal considerare se in questa fretta di esser possidente cospicuo nella sua città, in questa generosità di donarle un *Teatro Toselli,* non c'entri pure oltre all'affetto di campanile, l'ambizione del nuovo ricco,

---

(1) Fu inaugurato il 14 luglio 1864, con grandi feste. La Compagnia offrì una lapide: *A Giovanni Toselli — Creatore e direttore della Comica Compagnia Piemontese — Nell' occasione dell' apertura del suo teatro in Cuneo — 14 luglio 1864 — I suoi attori riconoscenti.* Un indirizzo della cittadinanza diceva: *A Giovanni Toselli — Nell' occasione che in Cuneo sua città natia — Il teatro diurno da lui eretto — Fra l'esultanza dei concittadini — Inaugurava — 14 luglio 1864 — Salute e gratitudine! — Salute all'egregio artista, fondatore della scena piemontese — Gratitudine all' uomo virtuoso, del paese sopra ogni altro amante...* E continuava, così retoricamente vacuo, per un pezzo.

Il sipario, opera del prof. Borgo-Carati, rappresentava il tempio comico, con *Gianduja* che domandava: *as peullo intresse?* Il teatro Toselli, opera dell' ing. Alfonso Rosa, fu costruito con molta eleganza; ma forse per la poca cura di manutenzione l'edificio venne presto in istato di deperimento; dal Toselli passò a proprietà sociale, quindi municipale.

che teme non si dia sufficiente credenza alla sua fortuna, e che ha gran furia di buttar i marenghi in viso a quelli stessi i quali, parecchi anni prima, gli mandavan la malanotte quando eran desti dalle sue accademie di tenore.

Eppure in tanta prodigalità Toselli esercitava la sua tirchieria verso attori ed autori! Tirchieria a modo suo: orgoglioso quando poteva esercitar larga ospitalità verso i suoi commediografi, lietissimo e primo sempre ad organizzar recite di beneficenza, pronto a qualunque spesa quando si trattava di offrire una festa ai suoi attori, diventava sospettosamente gretto appena fosse da trar fuori denaro sonante, sia come pagamento di commedie, sia come stipendio di attori: allora tornavano in campo la miseria, i cattivi affari, cercava ogni modo per tener bassi o dilazionare i versamenti (1). Per le commedie, proprietà assoluta, aveva stabilito il compenso di cento lire per atto, quando però avessero avuto buon esito, e gli pareva di pagar profumatamente; maggiore tirchieria esercitava verso gli attori, perchè ogni pagamento gli pareva un di più della sua generosità: in fin dei conti li aveva creati lui, e sentiva che senza di lui non potevano reggere!

Difatti il tentativo del Salussoglia era stato disgraziato; ora anche il Penna, nel 65, col Salussoglia e coll'Ardy aveva messo su una compagnia da rivaleggiare coll'antico maestro;

---

(1) Parmi opportuno il riportare una lettera del Toselli a Federico Garelli, del 12 novembre 1865, nei giorni buoni della fortuna pel Toselli:

« Caro Garelli,

« Ti accludo un vaglia di L. 100, che ti ho promesso. Scusami se non ho subito « risposto alla tua lettera, ma fino a questa mattina non ho potuto disporre della somma « che ti spedisco. Saprai che il Teatro Piemontese fu onorato dalla Corte del Porto- « gallo, unita a quella d'Italia. Gran festa! Molto bene riuscita a dispetto dei maligni « e degli invidiosi, che sono molti. Grandi spese e finora nessun compenso fuorchè quello « dell'amor proprio... e le immense *letture di vita* di tutti quelli che sanno fare meglio « degli altri! Mi raccomando la nuova commedia, chè ne ho molto bisogno. Tanti « saluti, ecc.

» L'amico
» *Toselli* ».

ma anch'egli apriva sotto auspicî ben meschini (1). Era inutile. Toselli aveva oramai una potenza materiale, il denaro; una potenza morale, l'arte sua grande di attore, quella somma di maestro; per questa gli eran legati gli autori; per questa rimanevano attorno a lui raggianti le figure più simpatiche della scena piemontese: e Marianna Morolin assorgeva alle più alte cime dell'arte, creandosi una caldissima corrente di ammirazione; e la Castadoni veniva prendendo la sua versatile tempra di fanciulla teneruccia, pronta alle lagrime ed al riso, belli entrambi sul suo bel viso; e la Teresa Rosano andava affermando quelle doti che fecero poi di lei l'attrice immensa; e l'Amalia Fantini recava il brio irresistibile delle sue risate. Levavasi quell'Antonio Cavalli, nelle parti di *mamo* per sobrietà di tocco e felicità d'intuizione insuperabile, quell'Antonio Cavalli che procedeva nella potenzialità artistica di pari passo che negli stadî dell'etisía; e stretti al maestro tenevansi sempre i migliori, Tancredi Milone, Francesco Ferrero, Teodoro Cuniberti, Luigi Vado... E Toselli aveva l'amicizia della stampa, taciturna od ostile invece ai concorrenti (2); e Toselli affron-

---

(1) Può essere utile il vedere, di fronte alla Compagnia Toselli, il personale artistico della Compagnia Penna e Ardy nell'anno comico 1865-66: Agnese Rovida, Felicina Penna, Pietro Rossi, P. B. Penna, Sebastiano Ardy, G. L. Cossetti, L. Conteri, C. Montù. — Modificavasi, specialmente per l'ingresso del Salussoglia nell'anno 66-67, così: Elena Salussoglia, Felicina Penna, Adelaide Marchi, Felicina Aschieri, Edwige Dalbono, Marietta Bosio, Teresa Goria, Amalia Bottero, Adelaide Bottero; Giuseppe Salussoglia, Sebastiano Ardy, Angelo Bellone, Antonio Ferrero, Giovanni Viale, Francesco Bambini, G. B. Penna, ecc. — Poi nel 67-68 la Compagnia Penna, diretta da Giuseppe Salussoglia e Sebastiano Ardy, aveva accolto l'Elena Bommartini, la Clotilde Martoglio, l'Agnese Rovida, l'Elena Fassini, l'Annetta Secchi, e tra gli uomini anche Pietro Vaser, Domenico Battois, Antonio Bosio, Giovanni Baussé, ecc.

(2) Il prof. Botto giudicava severamente il Penna nella *Gazzetta di Torino*, 5 marzo 1865: « Uno degli attori più distinti della Compagnia Toselli ha fatto la sua scissione « dalla Chiesa ortodossa di Toselli e audacissimamente ha voluto andare a piantare le « tende al teatro *Balbo*. Il signor Penna (che è di lui che si tratta) ha avuto una buona « ispirazione? Io credo di no, e mi stupisco tanto più a vederlo pigliare un tal partito « in quanto che lo conosco per uomo di senno, e l'esempio della riuscita di quelli che « prima tentarono di separarsi dal Toselli e far da sè non è tale da incoraggiare la sua « intrapresa... Io non voglio certo menomare i meriti del Penna come attore; ma altra « cosa è essere buon attore, altra essere un intelligente, avveduto, solerte direttore... »

terà il pubblico in ciò che più preme, aumentando i prezzi d'ingresso, e nessuno protesterà, anzi lo si ringrazierà che l'aumento non sia maggiore [1]: omai egli è indispensabile. Gli è ch' egli teneva, e tenne forse sempre, in sè il segreto del primo fascino, quello che niente più riesce a strappare dal cuore degli innamorati: il pubblico aveva finito per identificare quell'ometto piccolo e tondo, quel faccione grasso ed allegro col teatro piemontese stesso; e il pubblico era assai probabilmente filosofo più profondo di noi: in quell'artista grandissimo, appassionato furiosamente per l'arte sua ora che aveva riconosciuto egli stesso e fatto riconoscere a tutti il suo valore; in quella indole orgogliosa, condannata per tanti anni all' umiltà, e che guardava sdegnosa ora attorno a sè la folla dei pigmei e si faceva la parte del leone attribuendosi nel successo dell'impresa quasi tutto il merito; in quella natura fastosa, così prodiga per la piazza, così gretta per i compagni, così forte di fronte alle blandizie dell'arte, così debole dinanzi alle gambette tornite di una ballerina, il pubblico non vedeva che l'artista, e Toselli segnava pel pubblico il soddisfacimento più riposato e più completo delle vaghe aspirazioni artistiche quali sempre, anche in una massa, sono!

---

(1) *Gazzetta di Torino*, 8 febbraio 1864 ... « La ristrettezza del teatro *D'Angennes* « obbliga il Toselli a portare a 80 centesimi il biglietto di platea; ma questa ragione « indeclinabile di economia pel capo-comico non è una difficoltà pel pubblico. Il pub- « blico non misura la spesa che cogli spettacoli che non la valgono: Toselli metterebbe « il biglietto a due lire, che avrebbe il teatro pieno... »

IV. — Nomi nuovi.

Le nuove compagnie del Salussoglia prima, del Penna poi, avevano naturalmente provocato una maggiore produzione e fatto pullulare una quantità di novelli commediografi. Succede sempre così del resto, e così era avvenuto al Toselli nel primo suo sorgere: ci son sempre i giovani di buona volontà, col loro bravo copione nel cassetto, e con una serie di drammi nella mente pronti a metterli in carta; per costoro è spaventevole — e salutare, diciamolo pure — incubo la figura del capocomico illustre, ch' essi immaginano — e non hanno neppur tutti i torti! — inaccessibile, inesorabile, intrattabile; e quante sere, preso il copione sotto il braccio, s'incamminano coraggiosamente ma lentamente a teatro, altrettante ritornan correndo senza aver osato affrontare neanche l'arcigna figura del portinaio! Ma quando appare sull'orizzonte teatrale un capocomico novellino anch'esso, quei giovani metton coraggio, e si precipitano nel camerino, e n'escon per lo più raggianti colla promessa di *venir rappresentati:* il capocomico pensa che, alla peggio, la piena d'una sera è assicurata.

E Salussoglia e Penna aprivan tanto più volentieri le braccia agli sconosciuti, in quanto degli astri maggiori era loro interdetta la rappresentazione, per la proprietà assoluta del Toselli (1). Tanta generosità non fu però sempre a vantaggio

---

(1) È vero che la compagnia Penna si diede poco pensiero di questa proprietà, e, almeno fuori di Torino, rappresentò senz'altro le migliori commedie del repertorio tosselliano, avute probabilmente per le distrazioni, solite a molti suggeritori, di portarsi via i copioni. E rimproverati per questa sfacciata pirateria da FULVIO ACCUDI (nella *Provincia*, 1866, N. 287) Salussoglia, Penna e Ardy rispondevano (in *Gazzetta di Torino*, 18 ottobre 1866)

dell' arte; e quasi abbiamo a rallegrarci che il velo di quei molti anonimi e pseudonimi autori non sia sollevato, per non usare a loro riguardo acerbe parole. Ciò che però non deve dirsi di tutti: taluno mostrò anzi abilità comica non comune. Così Federico Pugno, l' entusiasta biografo di Angelo Brofferio, il giovane ardente precocemente rapito alle lettere, dove avrebbe forse segnata un'impronta sua, recava nel teatro il calore d'entusiasmo a lui peculiare; e tre sue commedie in meno d'un mese scritte e rappresentate rivelavano la sua febbre d' impazienza, che lo faceva correre dal teatro in lingua a quello in dialetto, dovunque avesse un successo e lo recavano alla felice, ma troppo passeggiera e superficiale, intuizione della verità fotografica in teatro nelle scene rusticane *I paisott* (1).

Chi riuscirebbe oggi a scoprire sotto la figura severamente erudita dell'archivista di Mantova, Antonino Bertolotti, acuto scrutator di documenti, quell'Angelo Vajra (2) che giovanissimo presentava in *Giulio l'impiegato* (3) la commedia della sua vita? Strappatosi, contro il volere della famiglia, al paesello natío per la smania di imbrancarsi nella burocrazia, annidatosi a Torino nella amministrazione postale colle solite milleduecento lire di stipendio, il teatro piemontese parve a lui

---

minacciando di voler ricorrere alle leggi contro il loro diffamatore; al che Fulvio Accudi replicava (in *Gazzetta di Torino*, 19 ottobre 1866) molto freddamente e seccamente mettendo i punti sugli *i* e citando fra le commedie così rubate le *Miserie 'd Monsú Travet, Sablin a bala*, *'L cioché del vilage* ecc. Istoriando una tale sfuriata di comici, io potrei aggiungere: *Nil sub sole novi!!* Conclusione tanto più lieta e confortevole, quando si osservi che il preteso *diffamatore* Fulvio Accudi era poi Vittorio Bersezio.

(1) *Prima:* 8 aprile 1867.

(2) Questo pseudonimo egli aveva scelto dal nome della madre; la vera personalità dell'autore fu nota a pochissimi; fra gli altri al cav. Pietro Vajra, che volle salir sul palcoscenico per conoscere di persona il suo omonimo; sotto questo pseudonimo scrisse pure corrispondenze teatrali al *Corriere italiano* (Parigi, 1865). Antonino Bertolotti, nato a Lombardore-Canavese il 16 marzo 1836, studiò scienze fisico-chimiche all'Università di Torino, poi entrò nella amministrazione delle poste. I suoi primi lavori furono racconti ed impressioni di viaggi. Ottenuto un posto negli Archivi di Stato a Roma, intraprese i suoi studi di erudizione specialmente a riguardo di artisti. Ora (dal 1888) è direttore degli Archivi di Stato a Mantova.

(3) *Prima:* 23 marzo 1865. Fu ripetuta otto sere consecutive.

una via da menare alla gloria non solo, ma eziandio all'acquisto d'un vestiario che il malumor dei parenti gli negava. Eran tre atti; dunque trecento lire che Penna gli aveva promesso, aggiungendo però, con evidenza forse brutale: *se va male la consiglio a non lasciarsi più veder per qualche tempo dalla compagnia.* E le trecento lire vennero la stessa sera della prima rappresentazione: fu dunque un buon successo, chè il pubblico aveva compreso, nel poverissimo intreccio, la riproduzione esatta dal vero; il Bertolotti aveva fotografato il suo ufficio, coi colleghi abbrutiti dall'eterno copiare e dalla schiavitù dell'orario, col capo-ufficio pedante, borioso; tantochè le soverchie reminiscenze del *Travet*, ignorate dall'autore stesso forse, non erano poi assai probabilmente neanche reminiscenze: era il ritrovarsi delle due commedie nella fedele realtà su uno stesso terreno. Dopo il successo volle ritornare alla carica, ma la revisione inceppò l'opera sua, ch'egli trasformò in novella [1]; poi lo scioglimento della compagnia Penna mise a dormire per sempre una commedia in due atti: *A Turin e a Firensse;* poi gli archivi lo strapparono all'arte. Se ne ricorda ancora, egli il Bertolotti, di Angelo Vajra oggi?

Ma, pur nel successo degli applausi popolari, veniva a turbare la gioia di questi autori l'indifferenza della stampa a loro riguardo: Penna andava susurrando ch'era una parola d'ordine intimata dal Toselli a suo danno, ma avrebbe dovuto anche considerare se la colpa non fosse poi della sua compagnia, dove nessuno davvero spiccava e dove, ed era peggio, faceva sempre difetto l'affiatamento per l'instabilità dei soggetti.

Per questa indifferenza molti si disgustarono e si allontanarono dalle scene: e se fu quasi sempre un bene per l'arte, fu male talvolta; così è a rimpiangersi resti opera isolata quella *Predilession an famia* [2] del capitano Carlo Sapei, che in

---

(1) A. BERTOLOTTI: *I due fratelli*, racconto. Cagliari, tipografia del *Corriere*, 1872. La divisione in cinque capitoli corrisponde a quella primitiva della commedia in cinque atti.

(2) *Prima:* 27 ottobre 1866.

mezzo a molta inesperienza di scena, a molta romanticheria di intreccio, rivela pur anche certa profondità psicologica, come in quel grandissimo studio di trapassi ch' è la scena del secondo atto, dove il figlio viziato dalla predilezione cieca, esagitato dalla febbre del denaro e delle passioni insoddisfatte, ruba al padre e s'allegra di veder accusato del delitto il fratello, e corre a gettar nella crapula l'oro infamemente carpito. Altri ripiegarono presto dalla dissidenza alla ortodossia: tale Paolo Gindri, assai freddo compositore in ogni sua cosa, come nei suoi racconti popolari usciti già nelle *Letture di famiglia* di Valerio, così nelle sue commedie, distrazioni artistiche ch'egli si permetteva, pur trascinando la sua vita nelle anticamere della Corte di Cassazione (1).

Quasi a mostrare, anche per questo lato, la maggior potenza nativa del teatro concentrata nel Toselli, gli autori che presso di lui davan promesse buone, più spesso le mantennero; si direbbe che presso di lui avevan maggior tenacità di resistenza. Non mi occupo oziosamente di chi — o avvocato dilettante fuorviato in versificazione come in drammaturgia, o attore ricucente in forma dialogica le tirate del dottor Borella sulla *Gazzetta del Popolo* — trovava la sua tenacità nella cocciutaggine di voler tornare alla prova.... dei fischi. Ma accenno invece a quel Cesare Gasca, che, studente, sotto il pseudonimo di Cesare Marina, stupiva l'Università pel successo d' una sua commedia (2) e per le trecento lire sonanti ricavate insperatamente, le prime.... e le ultime fruttategli dal teatro, e preludiava così ai trionfi del *Pan per fogassa* e della *Luna 'd mel*. Ma ricordo quella farsa *La sposa*

---

(1) Paolo Gindri, torinese, morto a Torino in età avanzata nel 1884, era quel che si dice un tipo: aveva recitato nella compagnia della Marchionni; poi aveva ottenuto un banco d'attuario al Senato di Torino. Soppresso questo posto, era stato, per compenso, nominato usciere alla Corte di Cassazione: e in tale ufficio fu prima a Milano, poi a Torino: molto distratto, modestissimo al punto di non parlar mai delle cose sue, quasi diffidente.

(2) *Le doe sorele*, commedia in tre atti: *prima*: 2 gennaio 1866.

e la cavalla [1], di Antonio Cavalli, che richiamata subito nel repertorio italiano vi resterà come modello di schietto umorismo sprizzante dall'equivoco salace ma non eccessivo, per tutti irresistibile, in quella scena famosa e divenuta proverbiale dove lo sposo innamorato ricorre pazientemente al solletico, ai pezzi di zucchero buttati in bocca, alle carezze della chioma per correggere i vizii di calciare, di mordere, di imbizzire ritenuti proprii della sposa, mentr'erano peculiari alla cavalla!

Ma mi soffermo a guardare la sobria personalità artistica di Teodoro Cuniberti, il quale dovette sempre temere i pericoli dell'aperto connubio dinanzi al pubblico, dell'attore col commediografo, perchè dopo essersi presentato nel più stretto incognito, assunse e tenne fermo il pseudonimo di Giulio Serbiani. Eppure in lui, meglio forse che in ogni altro, la tempra dell'attore è una con quella dell'autore: la fisonomia tranquilla, uguale, bonacciona che fa a taluno parer fredde le sue interpretazioni, è ancor la stessa nelle sue commedie: ha paura di passar oltre, di cader nell'affettato, e trattiene o spezza a metà il gesto, e smorza le tinte. E meglio sarebbe stato per lui se questa stessa moderazione della condotta avesse pur tenuto nella impostatura delle situazioni, dove volle invece sempre affrontare questioni troppo complesse: l'eterno problema insipido delle maestrine nella *Maestra del vilage* [2], o il richiamo a successi troppo vicini e clamorosi in *Rispeta tôa mare* [3], o la crisi agricola nel *Don Martin* [4], dove il soggetto freddo, prolisso ed arido, è però ben vestito, e la vivacità deficiente nell'argomento sprizza invece dai caratteri del prevosto e della serva; o i partiti politici amministrativi nei

---

(1) *Prima:* 3 novembre 1862 — Tradotta in italiano: *La sposa e la cavalla*, farsa in un atto. Roma, Riccomanni, 1872.

(2) *Prima:* 18 novembre 1866. — *L'Italia*, 22 novembre 1866. — *Gazzetta di Torino*, 19 novembre 1866.

(3) *Prima:* 18 aprile 1866. — *Gazzetta di Torino*, 19 aprile 1866. — *Il Tempo*, 22 aprile 1867. — *Gazzetta Piemontese*, 26 maggio 1882.

(4) *Prima:* 17 febbraio 1867. — *Gazzetta di Torino*, 17, 18, 21 febbraio 1867. — *Sentinella delle Alpi*, settembre 1867.

Pifer 'd montagna [1]. La quale ultima commedia, accolta dapprima freddamente, poi con favore sempre più accentuato, rimasta definitivamente in repertorio tra le predilette, dovrebbe anche presso la critica conquistarsi ora quel posto che faticosamente ha raggiunto presso il pubblico. Ma la critica si accontentò di anatomizzarla severamente arcigna una volta, e rimproverò la vuotaggine dell'intreccio, che non riesce all'interesse pur fondandosi su due motivi, lotta politica amministrativa e lotta amorosa, rilevò l'inopportunità di certi predicozzi, accusò la durezza inverosimile di certa sceneggiatura; trasportata dalla furia d'abbattere, la critica scagliossi perfino contro la presenza di molti mezzi caratteri, freddi e dilavati, come se questo non fosse invece un alto pregio di verità della produzione, come se il difetto essenziale non consistesse invece nella abbondanza soverchia di tipi esageratamente fissi, *Don Pianeta,* il prevosto intrigante e imprudente e ingenuo anche nelle sue furberie; o *Monssù Pochintesta,* nullità superba e tronfia; o *Madama Pochintesta,* grasso donnone pieno di svenevolezza, di sentimentalismi e di espressioni romantiche straziate ad ogni costo.... E la critica, compiuto il suo ufficio, non volle più ritornar sul suo giudizio; e quando vide il pubblico applaudire ed applaudire *I pifer,* la critica concluse che era effetto plateale derivato dalle tirate politiche. Ma no: era effetto di due tipi, che a primo aspetto paion di seconda categoria, paion da relegarsi nelle macchiette, e che invece ingigantiscono a poco a poco tanto da riempir di sè tutta la produzione: era effetto di verità. Dove trovar difatti maggiore intuizione della verità che nella concezione di *Pasqualin,* il nipote del parroco rimminchionito dalla solitudine e dagli studî sacri, e di *Giacomina,* la serva del sindaco, nativa e bacchettona: di quei due fanciulloni innamorati, che dell'amore conoscon soltanto la parola, e sbigottiscono di essa, e tremano

---

(1) *Prima:* 11 novembre 1867. — *Gazzetta di Torino,* 11, 12, 18 novembre 1867. — *Il Conte Cavour*, 13 novembre 1867.

e sospirano la rivelazione dell'ignoto? Ciò che ha fornito ad Emilio Zola nell'episodio di Miette e di Silverio della *Conquista di Plassans* il soavissimo motivo tragico, ha qui dato al Serbiani l'irresistibile motivo comico. Questo ridicolo amore giunge agli effetti più allucinanti; ecco il ritrovarsi dei due bamboccioni:

Pasqualin. (Giacomina!). — *Si guardano senza parlare, arrossiscono e si nascondono il volto, tornano a guardarsi e ad arrossire, indi ridendo goffamente si avvicinano pian pianino senza guardare.*
Giacomina. Cerea, Monssú... (*timida*).
Pasqualin. (*c. s.*) Bondí, Giacomina.
Giacomina. (*c. s.*) Stalo bin?
Pasqualin. (*c. s.*) Si, e voi.
Giacomina. Mi dco, grassie. (*Si guardano, ridono e arrossiscono: pausa*) (1).

E il loro amore sciocco li occupa tutti; *Giacomina*, mondando patate, si stringe al cuore una patata e pensa a *lui*:

Giacomina. Ah Pasqualin! Pasqualin! I peuss propi pi nen gavemlo dant la testa. L'avia ancora mai prová a fé l'amor, i savia ancora nen che gran bela cosa ch'a l'é. Santo Cielo!... mi mach a penseie, im sento come un feu ch'am brusa sí drinta! Coui ch'a dio che a fé l'amor a fa peccá, a san propi nen lon ch'ass dio... A venta ch'a l'abio mai prová, sednó a dirio nen lon, o almeno a vedrio ch'a l'é un peccá tanto bel ch'a lo fario dco bele lor... Pasqualin! (2).

E in mezzo ai salmi di *Pasqualin* ficcasi a sua volta il ricordo di *lei*:

Pasqualin. « In exitu Israel de Ægiptu, domus Iacob, de populo barbaro... » Sto salm i peuss propi nen amprendlo. A veul nen intreme ant gnune manere. « In exitu Israel de Ægiptu... » Eco, lí mentre ch'i leso, am smia d'esse con Giacomina, e la ciribicocola am gira subit. Ah contaba! A l'é prou bela, e s'am pias! s'am pias! « In exitu Israel de Ægiptu... » Mi l'eu mai pi tas ch'a sia l'ora d'andela a trové ant 'l giardin. Lon ch'am fa ciché a l'é ch'i son ancora nen vaire bon a fé l'amor. Ier seira son gnanca stait bon a die des parole, ma ancheui i vad a trové 'l fieul del nodar, ch'a fa l'amor con la bela Marghera, e im fas mostré da chiel coma ch'ass fa... (3).

E dopo la lezione avuta diventa di fatti audace:

Pasqualin. ... Giacomina...
Giacomina. Oh!...

---

(1) Atto I, scena 5ª.
(2) Atto II, scena 1ª.
(3) Atto III, scena 1ª.

Pasqualin. I veui dive na cosa...
Giacomina. Ch' a la dia pura...
Pasqualin. I veui dive...
Giacomina. Cosa? ...
Pasqualin. I veui dive... volté la facia da l' autra part...
Giacomina. (*eseguisce*) Cosa ch'a veul dime?...
Pasqualin. Che... che... iv veui bin...
Giacomina. (*arrossisce e sospira*) Ooooh!!...
Pasqualin. E voi... e voi... im veuli dco bin a mi?...
Giacomina. Cha volta la testa da l'autra part...
Pasqualin. (*eseguisce*) Im veuli bin?...
Giacomina. Si. (1).

Qui in questa percezione così esatta della umanità, devesi cercare il segreto di quel successo perdurante. E quando si considerano queste potenti qualità nel Serbiani vien naturale il rimpianto perchè nella produzione sua esse non abbiano trovato ad organarsi in un forte capolavoro: l'energia c' era tutta quanta. Forse, più d'ogni altra cosa, furon le circostanze a non volerlo: venne la manifestazione precoce dell' ingegno drammatico della Gemma Cuniberti a distrarlo dalla produzione artistica: il Serbiani s'affievolì, s'assopì, scomparve poi; restò il Cuniberti, o come diceva finemente il buon Beccari, restò *il padre della Gemma:* e questi preferì agli allori suoi di autore e di attore, quelli della figlia-fenomeno, e la Russia e la lontana America diedero estasiate le ricchezze. Noi abbiamo forse perduto molte buone commedie: ebbimo in compenso un amor di bambina trionfante....; presto avremo una dottoressa in lettere di più.

(1) Atto IV, scena 7ª.

V. — Conoscenze vecchie.

Quando avremo detto di Giovanni Zoppis, che la sua vena s'era disseccata ed affievolita in questi anni, l'interesse per la produzione sua sarà subito poco. Ed era cosa naturale, del resto, quell'accasciamento; anch' egli, come il pubblico, aveva sperato sempre in un migliore, più schietto successo, e, questo non arrivando mai, s'ingenerava nell'autore una sfiducia, nel pubblico una diffidenza; e quell' atmosfera fredda che lo Zoppis recava, quale peccato d'origine, attorno a sè, andava facendosi sempre più glaciale; ritentava, ritentava sempre con ostinazione, e sempre più s'allontanava dalla intuizione nitida, affascinante di verità onde gli era sgorgata la *Mariouma Clarin*...

E sono pur questi gli anni più disgraziati per Luigi Pietracqua. Non era forse estranea a questa freddezza di ispirazione la delusione provata nel mutar stato, abbandonando la cassetta dell' operaio-tipografo, e assorgendo alla qualità attiva di giornalista; forse era lo scoramento che assale così spesso gli scrittori di polso e che trascinò più volte il Pietracqua a produzioni indegne affatto della sua fama come *Rispeta to marí* (1), dove manca ogni rispetto al buon senso. Otteneva un successo brillante con una commedia brillante, che mostrava una faccia nova del suo ingegno, e che rilevava una qualità

---

(1) *Prima:* 18 ottobre 1862. — *Rispeta to marí*, commedia in tre atti, Torino, Anfossi, 1881.

insolita in lui, la cura del dialogare leggero e frizzante [1], poi, come ritemprato da alcuni anni di inerzia e di malumore, trovava *Nona Lussia* [2], ch'è lungi dall'essere una buona commedia, impostata com'è ai vecchiumi romantici di tradimenti e ravvedimenti, di giuoco e di ballerine, di contrasto tra vita borghese e vita *bohême* fantasticamente rese amendue, ma che nella potenza di colorito assunto dal carattere della nonna, quasi originalissimo nei motivi di teatro, mostrava di nuovo l'unghia del leone, faceva ricordare il valore altissimo di chi aveva scritto *Sablin* e si preparava al *Cotel*.

Continuava invece inesauribile la vena del Bersezio e del Garelli.

Quando un autore ha scritto *Le miserie 'd monssú Travet*, può parere ozioso il preoccuparci di quei successi grandi, ma sempre parziali, che furono *Un barba milionari* [3], dove alla inverosimiglianza insostenibile della favola supplisce il giuoco vivissimo, frizzante, della sceneggiatura e del dialogare, pur sempre artifiziosi però; e *'L mal del pais* [4], dove l'esagerazione della impostatura che fa di un coscritto una debole femminetta incapace a resistere alla nostalgia, e per essa disertore, è abilmente mascherata dallo strazio dolcissimo spirante da tutto l'ambiente. . . Io voglio invece appena accennare a quello che senza il *Travet* sarebbe stato il capolavoro del Bersezio. Alludo alla commedia in tre atti: *La violenssa a l'á sempre tort* [5].

---

(1) *Un grand om*, commedia in quatto atti. — *Prima*: 1.° settembre 1866. — *Gazzetta di Torino*, 2 settembre 1866.

(2) *Prima*: 22 marzo 1868. — *Gazzetta di Torino*, 23 marzo e 27 marzo 1868. — *Gazzetta del Popolo*, 28 marzo 1868. — *Gazzetta Piemontese*, 6 novembre 1880. — *Nona Lussia*, commedia in 5 atti, Torino, Mattirolo, 1872.

(3) *Prima*: 27 ottobre 1864. — *Gazzetta di Torino*, 31 ottobre 1864. — Tradotta dall'autore: *Uno zio milionario*, commedia in quattro atti, Milano, libreria editrice, 1876.

(4) Presentata anche sotto il titolo di *Nostalgia*. *Prima*: 28 novembre 1864. — *Gazzetta di Torino*, 4 dicembre 1864. — *Il Tempo*, 22 aprile 1867. — *Gazzetta Piemontese*, 6 dicembre 1881.

(5) *Prima*: 4 agosto 1863. — *Gazzetta Ufficiale*, 9 settembre 1863 — *Gazzetta di Torino*, 11 ottobre 1863. — *La Perseveranza*, 23 febbraio 1866. — *Gazzetta Piemontese*, 6 dicembre 1881. — Tradotta dall'autore: *I violenti*, commedia in tre atti. Milano, libreria editrice, 1876.

Capolavoro di caratteri, chè l'intreccio perde importanza nel lumeggiar dei tipi: la guardia campestre sciocca, pettoruta, goffamente innamorata e maledettamente paurosa; il direttore della fabbrica, indole impaziente di violenza come il suo padrone, tanto che nei loro discorsi son costretti ogni momento a mordere il freno per chetare il bollor della collera; il miserabile reduce dalla galera, cupa figura di sfondo tenebroso atta a ricordar lo spaventoso effetto d'un'imprudente ira; e poi, concezione grandissima, da trovar posto nelle più mirabili creazioni dell'arte, *Lolo,* il giovane operaio sciancato, vilipeso dai compagni, maltrattato dai capi; *Lolo,* che vive solo per la madre ammalata, che nell'affetto di lei solo riposa, che in esso trova schermo a sopportar le beffe e il malanimo di tutti; *Lolo,* che non sa levare neanche una parola d'imprecazione contro i suoi aguzzini, tanto crede naturale che lo si tratti così, perchè non si giudica un operaio, perchè non si riconosce un uomo, perchè non si tiene una creatura come gli altri; *Lolo,* spaurito d'ogni suo atto, d'ogni sua iniziativa, che spartisce la sua povera cena col galeotto più meschino di lui, che si stupisce tutto di venir lodato per la sua azione; *Lolo,* che non ha gioventù, che non ha amore, che considera generosità divina l'affetto della madre, l'amorevolezza della padroncina, e che nella religione del suo cuore adora la mamma, adora la signorina bella, e guardando in cielo crede di veder le loro immagini raggiare fra gli angeli...

La scola dël soldá (1) di Federico Garelli segna nella operosità di lui una spiacevole progressione verso l'indigesta prolissità. Prolissità non certo scusata dal pretensioso titolo, cui pochissimo corrisponde il contenuto, chè traluce troppo evidente la maniera della tesi in quella conversione assoluta di tutti

---

(1) *Prima:* 27 novembre 1867. — *Gazzetta di Torino,* 28 novembre e 14 dicembre 1867. — *Il Conte Cavour,* 30 novembre 1867. — *Il Secolo,* 5 giugno 1868. — *La Perseveranza,* 10 giugno 1868. — *Il Cigno,* novembre 1868. — *La scola dël soldá,* commedia in cinque atti. Torino, Stamperia *Gazzetta del popolo,* 1874.

quei giovinastri in uomini serii e leali, dopo l'esperienza della vita militare. Ma anche facendo astrazione, ch'è meglio, dalla missione morale troppo evidentemente proposta, resta la prolissità opprimente, che trova la sua spiegazione solo nell'abuso di ogni cosa: predicozzi eterni di un medico; sproloquii oramai privi d'ogni originalità per parte di un sindaco ritagliato sul *Sindaco Taddeo* di amenissima memoria; lamentele piagnucolose delle solite fanciulle tradite, che dopo aver perduto il loro tempo per cadere or fanno altrettanto per rialzarsi; tirate a perdifiato di donne chiacchierine, veri manichini, foggiate apertamente sull'antica servetta goldoniana, anzi della commedia a soggetto; ripetute querele da piazza sul gusto dell'improvvisazione... Vogliamo sommare? troppi pianti, troppo ridere, troppo baccano su quell'eterna piazza di villaggio. E se vogliamo riposar l'occhio su un qualche tipo umano, dobbiamo col nostro solito sistema armarci dell'occhialetto e avvisar fra la seconda linea: allora scatteranno indipendenti e vivi un *Mini*, ridevolmente pauroso d'imbrancarsi nella milizia, un *Pietro*, abbrutito dal vizio, scaduto d'ogni senso morale tanto che se vorrà sentir la voce della dignità e dell'onestà dovrà ancora ricorrere alla violenza ed al delitto.

Quel Federico Garelli, che aveva inaugurato il teatro piemontese con un'allegoria politica, e che con allegorie aveva accompagnato il regno d'Italia nei suoi diversi momenti, non poteva certo rimaner indifferente alla mutazione dei rapporti tra l'Italia e la Francia, divenuti tesi in Piemonte fin dalla Convenzione di settembre 1864, e inaspritisi dopo i *chassepots* di Mentana. Ebbimo così *La protession 'd sor baron* (1), dove la figura di Napoleone III assumeva ben altro colore da quello simpatico della *Guerra o Pas?*. Ma oramai questi non possono a noi più parere altro fuor che aborti inopportuni; e riteniamo ben più utile alla fama del Garelli, un drammetto popolare

---

(1) *Prima:* 28 marzo 1868. — *La protession 'd sor baron*, commedia in tre atti. Torino, Stamperia *Gazzetta del Popolo*, 1875.

in un atto, *La vos dl'onor* (1). Non vorremo certamente occultare il solito difetto delle prolissità e delle divagazioni declamanti: una condotta rapida, procedente precipitosa alla chiusa avrebbe certo meglio giovato all'effetto. Ma alcuni meriti son pure notevolissimi. Primo per noi è quello d'aver fatto una scena d'amore, umana, originale, possibile, lungi affatto da quelle solite di cui conosciamo per lunga consuetudine l'andamento esattamente eguale, e che producono tale un effetto nervoso di nausea da dover chiudere gli occhi e turare le orecchie. Poi parrà sempre mossa eccellente quella d'aver collocata la moglie, smaniosa per l'onor della figlia e del suo uomo, dinanzi al marito alterato dal vino, in cui la voce del dovere suona a sbalzi, a scatti e solo dopo un lavorío di contrasti giunge a trionfare. E infine non sarà piccolo merito l'aver saputo cavar fuori due tipi novi dalle antiche e sciupate figure della vecchia mezzana, sonnambula e maestra di cartomanzía a tempo perso, e dell'amico malvagio, trattato questo con magistrale sobrietà di tinte.

---

(1) *Prima:* 15 Ottobre 1868. — *Il Conte Cavour*, 16 ottobre 1868. — *Gazzetta di Torino*, 16 Ottobre 1868. — *Gazzetta del Popolo,* 17 ottobre 1868. — *Gazzetta Piemontese,* 3 ottobre 1880. — *La vos dl'onor,* dramma popolare in un atto. Torino, Stamperia *Ga zetta del Popolo,* 1876

VI. — « Ai voli troppo alti e repentini.... »

Noi assistiamo ora ad un fenomeno dei più complessi, interessanti ed istruttivi: come la recitazione era stata essa ad affermare il successo del teatro piemontese ed a segnarne il sano indirizzo artistico, così fu ancor essa la recitazione a traviarne lo scopo e a deturparne la produzione. Fenomeni questi, di cui non bisogna aspettare l'aperta dichiarazione per cercarne le cause: sarebbe troppo tardi. È vero che solo nel 1872, Vittorio Bersezio pronuncerà la cruda sentenza: « .... È dunque prossimo a morire il nostro teatro in dialetto, e la nostra commedia popolare? Io non esito a rispondere di sì [1] ». Ma la decadenza nella recitazione, quella che doveva produrre la stanchezza nella produzione, era incominciata ben prima; e le cause di essa van ricercate ben remotamente, van ricercate proprio nell'età dell'oro. L'anno critico della transizione, quello che segna per me il culmine più alto raggiunto nella parabola e necessariamente quindi anche nello stesso tempo il primo momento della discesa, è il 66: Toselli è fatto cavaliere [2], Toselli raccoglie grandi elogi [3], Toselli ha raggiunto insperata copia di ricchezze,

---

(1) In *Gazzetta Piemontese*, 12 marzo 1872.

(2) Cfr. a questo proposito l'aneddoto narrato da DESIDERATO CHIAVES (in *Letteratura*, 3 dicembre 1886), secondo cui l'iniziativa di dar la croce al Toselli sarebbe partita dal re Vittorio Emanuele II.

(3) Cfr. D. F. BOTTO in *Gazzetta di Torino*, 21 gennaio 1866.

ma nello stesso anno ancora Toselli sente il terreno vacillare sotto i suoi piedi; per tutta una stagione il pubblico lo abbandonerà senza apparente ragione, la vuotaggine del teatro *Rossini* lo farà diventare più burbero e più rozzo, la compagnia mormorerà contro di lui, s'affievolirà negli autori la vena: e Toselli vorrà lottare, darà la causa del fenomeno alla mancanza di novità dovute a penne illustri, e appresterà commedie dimenticate sotto titoli novi; la ciambella non gli riuscirà col buco, la gherminella sarà scoperta, ed egli, abituato oramai soltanto più alla lode, sentirà al suo orecchio l'invettiva feroce (1), il *quos ego* di avvertimento, il noioso grido di ammonizione a turbargli la gioia del trionfo!

Che cosa era dunque successo? Era avvenuto ciò che il Toselli aveva fin allora quasi sempre evitato: di portare le sue morbose preferenze nella compagnia. Fin allora non gli si poteva rimproverare altro che la tirchieria cogli attori tutti: ora la grettezza verso alcuni era diventata generosità, prodigalità verso altri... anzi verso altre. Quando la prodigalità divenne poi pazza preferenza anche nella distribuzione delle parti, protestò il pubblico e più fieramente protestarono le attrici: cominciò anzi il disgregamento della compagnia. E coll'aprirsi dell'anno comico 68-69, la Marianna Morolin, gravemente offesa da un' ingiustizia sofferta da parte del Toselli, abbandonava la compagnia: fu perdita gravissima, e mai più compensata, pel teatro piemontese; ma noi quasi non osiamo dolercene, se pensiamo che quel danno nostro giovò a dar vita novella e splendida, se pur passeggiera, ad un altro teatro dialettale; chè la Morolin, per quanto piemontese di nascita — era di Alba — seppe rianimare il teatro veneziano, e colla versatilità della sua pronuncia e del suo ingegno, seppe farsi un glorioso nome in un repertorio novissimo e in un dialetto a lei sconosciuto! (2)

---

(1) *Gazzetta di Torino*, 24 novembre 1866, e 16 Ottobre 1868.

(2) A Venezia, nel teatro Goldoni, le venne dedicato un medaglione marmoreo.

Portata su questo campo, la discordia e l'indisciplina crebbe [1]: anche ora, a distanza di tanti anni, il terreno è scottante, e si capirà com'io sorvoli, appena accennando. Era lotta di tutti i giorni, lotta che scoppiava maligna nei camerini delle attrici, che si propagava più seria e più tenace fra i mariti, che arrivava fino alla bussola del suggeritore — dove il Toselli con esempio novo, e universalmente adottato poi, aveva collocato una donna dalla voce più insinuante, la graziosa ed amabile Amalia Bottero — lotta che aveva la sua eco nella folla della platea e delle gallerie, dove s'eran formati i diversi partiti diretti ad appoggiare or l'una or l'altra attrice. In tale frangente, in tale agitazione di animi punzecchiati e punzecchianti — che solo chi conosce da vicino la vita di palcoscenico può sapere a qual grado di esasperazione grossolana giunga — Giovanni Toselli rimetteva ogni giorno qualche po' della sua autorità, del suo antico prestigio; ballottato tra le bizze di quelle femmine, esagitato per la cattiva piega di alcune sue speculazioni, turbato, superstizioso com'era, nello scorgere esaurita la sua buona vena, egli diventava ogni giorno più intrattabile. E l'attrito di tutto quell'anno si risolve coll'aprirsi dell'anno comico 69-70 nello scioglimento della Compagnia; o, ch'è più esatto, nella ribellione di tutta la Compagnia al copocomico: Toselli restava solo ed abbandonava le scene.

Noi, lo si è veduto più volte, siamo lungi dal fare l'apologia dell'uomo in Giovanni Toselli; noi non ci siamo mai nascosti i difetti capitali in lui, nè abbiamo cercato di negare ch'egli fosse la causa principale di quella dolorosa crisi. Ma quando vediamo disciogliersi definitivamente quella mirabile Compagnia; noi, che pure non facciam professione di metafisici o di etici; noi, che pure non andiamo a trar fuori il rimprovero sentimentale d'ingratitudine; noi accusiamo la leggerezza im-

---

(1) E ne trapelava qualcosa anche al pubblico; ma Toselli faceva smentire ogni diceria sullo scioglimento della sua compagnia e sul suo ritiro dall'arte. Cfr. *Gazzetta del Popolo*, 3 settembre 1868.

perdonabile di quei comici. Perchè essi non capivano il vantaggio loro di star uniti ad ogni costo sotto un capo, che, di fronte a tante qualità negative, aveva un pregio massimo, il magistero dell' arte. Perchè essi mostravano di non aver compreso niente nella genesi del teatro piemontese; e correndo a popolar le scene di tante miserande compagnie, dove ognuno di quegli attori, buono magari per sè, eccellente nel primitivo concerto, si fissava centro d'una pleiade di filodrammatici malamente accozzati, incerti e balbuzienti, non sapevano di correre a negare la ragion d'essere del teatro piemontese.

Non tarderemo a scorgere le conseguenze deplorabili di quella leggerezza.

REPERTORIO.[1]

Marzo 1862 — Febbraio 1869.

	DATA di prima rappresentaz.		TITOLO DELLA PRODUZIONE	AUTORE	COMPAGNIA	CITTÀ	TEATRO
1	9 marzo	1862	*J cavajer dël dent* . . .	Anonimo	Salussoglia	Torino	D'Angennes
2	11 marzo	»	*'L sonador 'd violin* . .	id.	id.	id.	id.
3	15 marzo	»	*'L checo dla mama*, 3 atti .	Roberto Moncalvo	Toselli	id.	Rossini
4	19 marzo	»	*'L merlo 'd Lussiin*, 1 atto.	id.	Salussoglia	id.	D'Angennes
5	20 marzo	»	*La gabia dël merlo*, 1 atto.	Federico Garelli	Toselli	id.	Rossini
6	22 marzo	»	*Le doe educassion*. . . .	Anonimo	Salussoglia	id.	D'Angennes
7	27 marzo	»	*Le delissie del prim dí 'd matrimoni*.	id.	Toselli	id.	Rossini
8	27 marzo	»	*Me marí a l'é d guardia* .	d.	Salussoglia	id.	D'Angennes
9	2 aprile	»	*Fant da cheur e regina da fiour*.	id.	Toselli	id.	Rossini
10	11 aprile	»	*La richëssa*, 4 atti . . .	Luigi Pietracqua	Salussoglia	id.	D'Angennes
11	19 aprile	»	*Nassio 'l condaná* (*La pena civile*), 3 atti.	G. Salbatini	id.	id.	id.
12	3 maggio	»	*'L capel atacá al ció*, 3 atti .	Roberto Moncalvo	id.	id.	Alfieri
13	24 maggio	»	*'L sangh bleu*, 5 atti . .	Vittorio Bersezio (Carlo Nugelli)	Toselli	Genova	Apollo
14	23 agosto	»	*I gieugh 'd boursa*, 4 atti .	id.	id.	Cuneo	Civico
15	15 settemb.	»	*La sedussion*, 4 atti. . .	id.	id.	Asti	Alfieri
16	17 settemb.	»	*Povra mare!*	Anonimo	id.	id.	id.
17	27 settemb.	»	*La tota!!*, 4 atti. . . .	id.	id	id.	id.
18	18 ottobre	»	*Rispeta to marí*, 3 atti .	Luigi Pietracqua	Salussoglia	Torino	D'Angennes
19	22 ottobre	»	*J pciti fastidi*, 1 atto . .	Federico Garelli	Toselli	id.	Rossini
20	25 ottobre	»	*'L padron bagná e la serva masca*.	Anonimo	Salussoglia	id.	D'Angennes
21	27 ottobre	»	*'Na spousa 'd campagna*.	id.	id.	id.	id.
22	31 ott bre	»	*Le malatie 'd cheur*, 3 atti .	Avv. Siccardi	Salussoglia	id.	D'Angennes

(1) Mi pare ovvio l'avvertire che non ho la certezza di aver ricostruito integralmente ed esattamente sempre il repertorio, cosa questa forse materialmente impossibile; ma posso dire di non aver risparmiato fatiche di ricerche perchè l'elenco raggiungesse la massima esattezza.

D. O.

	DATA di prima rappresentaz.	TITOLO DELLA PRODUZIONE	AUTORE	COMPAGNIA	CITTÀ	TEATRO
23	1 novemb. 1862	*Da la povertá a la richëssa*, 5 atti.	Federico Garelli	Toselli	Torino	Rossini
24	2 novemb. »	*Andrea 'l feramieú* . . .	Anonimo	Salussoglia	id.	D'Angennes
25	3 novemb. »	*La spousa e la cavala*, 1 atto.	Antonio Cavalli	Toselli	id.	Rossini
26	12 novemb. »	*Grame lenghe*, 3 atti . .	Luigi Pietracqua	id.	id.	id.
27	27 novemb. »	*'L marí e l'ambreujon*. .	Anonimo	id.	id.	id.
28	27 novemb. »	*La cassiëtta dle gioie* . .	id.	id.	id.	id.
29	29 novemb. »	*La storia d'una lettera*, 1 atto.	id.	id.	id.	id.
30	29 novemb. »	*'L pover minusié*	id.	id.	id.	id.
31	1 dicemb. »	*La blaga*, 3 atti	Luigi Pietracqua	id.	id.	id.
32	12 dicemb. »	*L'ambission*, 4 atti . . .	Vittorio Bersezio	id.	id.	id.
33	9 gennaio 1863	*La caritá a l'é nen tuta 'd pan*, 2 atti	Federico Garelli	id.	id.	id.
34	6 marzo »	*La cassa a la dote*, 3 atti .	Vittorio Bersezio	id.	id.	id.
35	9 marzo »	*I foi a beivo al coup*, 1 atto.	Federico Garelli	id.	id.	id.
36	16 marzo »	*'L cioché dël vilage*, 2 atti.	id.	id.	id.	id.
37	4 aprile »	*Le miserie 'd monssú Travet*, 5 atti	Vittorio Bersezio	id.	id.	Alfieri
38	4 agosto »	*La violenssa a l'á sempre tort*, 3 atti.	id.	id.	Cuneo	Civico
39	agosto »	*La pas an famia*, 3 atti.	Luigi Pietracqua	id.	id.	id.
40	23 settemb. »	*La cassa a l'ereditá*, 3 atti.	Vittorio Bersezio	id.	Torino	Rossini
41	27 ottobre »	*I ficanas*, 4 atti	Anonimo	id.	id.	id.
42	9 novemb. »	*'Na serp an famia*, 3 atti.	Vittorio Bersezio	id.	id.	id.
43	15 dicemb. »	*J parent*, 3 atti	Anonimo	id.	id.	id.
44	15 gennaio 1864	*Le speranssc d' na famia*, 3 atti.	Antonio Cavalli	id.	id.	id.
45	11 febbraio »	*L'invern d' ii pover*, 4 atti.	Federico Garelli	id.	id.	D'Angennes
46	27 febbraio »	*Tut per 'l mej*, 3 atti . .	Anonimo	id.	id.	id.
47	10 marzo »	*J' ambreui 'd barba Giaco*, 2 atti.	Vittorio Bersezio	id.	id.	id.

	DATA di prima rappresentaz.	TITOLO DELLA PRODUZIONE	AUTORE	COMPAGNIA	CITTÀ	TEATRO
48	5 settemb. 1864	*'L vendicativ,* 4 atti. . .	Vittorio Bersezio	Toselli	Torino	D'Angennes
49	9 settemb. »	*J malcontent,* 4 atti. . .	Giovanni Zoppis	id.	id.	id.
50	16 settemb. »	*L'onestà,* 4 atti	Vittorio Bersezio	id.	id.	id.
51	20 settemb. »	*La festa 'd monssù Topia,* 1 atto.	Luigi Rocca	id.	id.	id.
52	27 ottobre »	*Un barba milionari,* 4 atti.	Vittorio Bersezio	id.	id.	id.
53	5 novemb. »	*J'amanti sesagenari,* 3 atti	Anonimo	id.	id.	id.
54	7 novemb. »	*La vita 'd provincia,* 4 atti	F. Rossi	id.	id.	id.
55	15 novemb. »	*Le discordie d' ii paisott,* 4 atti.	Anonimo	id.	id.	id.
56	28 novemb. »	*'L mal del pais,* 3 atti .	Vittorio Bersezio	id.	id.	id.
57	15 dicemb. »	*Da l' indifferenssa a l'amour,* 2 atti.	Giovanni Zoppis	id.	id.	id.
58	4 gennaio 1865	*La felicitá 'd monssú Guma,* 1 atto.	Federico Garelli	id.	id.	id.
59	17 gennaio »	*Compare Bonom,* 4 atti .	id.	id.	id.	Rossini
60	5 marzo »	*Tote Priolet,* 4 atti . . .	Anonimo	Penna-Ardy	id.	Balbo
61	23 marzo »	*Giulio l' impiegato,* 3 atti.	A. Bertolotti (Angelo Vaira)	id.	id.	id.
62	2 aprile »	*Lontan da j'eui lontan dal cheur,* 2 atti . . .	Anonimo	id.	id.	id.
63	10 aprile »	*Spousa nen toa scrva* . .	id.	id.	id.	id.
64	27 aprile »	*La riconciliassion,* 3 atti.	Giovanni Zoppis	id.	id.	Alfieri
65	4 maggio »	*La fiossa,* 3 atti	Anonimo	id.	id.	id.
66	28 settemb. »	*'L dnè a peul nen tut,* 3 atti.	Vittorio Bersezio	Toselli	id.	Rossini
67	29 novemb. »	*'L pessimista,* 4 atti. . .	Anonimo	id.	id.	id.
68	4 dicemb. »	*Un pregiudissi,* 3 atti . .	id.	id.	id.	id.
69	11 dicemb. »	*Tre partí e nssun marí,* 2 atti.	Enrico Chiaves	id.	id.	id.
70	2 gennaio 1866	*Le doe sorele,* 3 atti. . .	Cesare Gasca (Cesare Marina)	id.	id.	id.
71	29 gennaio »	*Un sbaglio d' educassion,* 3 atti.	Raimondo Barberis (R. Beris)	id.	id.	id.
72	31 marzo »	*La caprissiosa,* 4 atti . .	Cesare Gasca	id.	id.	id.

	DATA di prima rappresentaz.	TITOLO DELLA PRODUZIONE	AUTORE	COMPAGNIA	CITTÀ	TEATRO
73	18 aprile 1866	*Rispeta toa mare*, 3 atti .	Anonimo (Teodoro Cuniberti)	Toselli	Torino	Rossini
74	1 settemb. »	*Un grand om*, 4 atti . .	Luigi Pietracqua	id.	id.	id.
75	4 settemb. »	*Al cheur as comanda nen*, 3 atti.	Anonimo	id.	id.	id.
76	8 ottobre »	*Religion e patria*	Avv. Rombaldi	Penna-Ardy	id.	Carignano
77	25 ottobre »	*Un pover giudice 'd mandament*, 3 atti	Paolo Gindri	id.	id.	id.
78	27 ottobre »	*La predilession*, 3 atti. .	Carlo Sapei (Pesai)	id.	id.	id.
79	6 novemb. »	*'L mond a l'incontrari*, 3 atti.	Giulio Serbiani (Teodoro Cuniberti)	Toselli	id.	Rossini
80	12 novemb. »	*Venta meuire për conosse i parent*, 4 atti. . . .	C. Rossi	Penna-Ardy	id.	Carignano
81	18 novemb. »	*La maestra dël vilage*, 4 atti.	Giulio Serbiani	Toselli	id.	Rossini
82	28 novemb. »	*'L feudatari 'd Montafia*.	Anonimo	Penna-Ardy	id.	Carignano
83	20 dicembre »	*Cativ consei*, 4 atti . . .	Giovanni Zoppis	Toselli	id.	Rossini
84	10 gennaio 1867	*'L' amia 'd colegi*, 3 atti .	Enrico Gemelli	id.	id.	id.
85	20 gennaio »	*Un bailot 'd quindes ani*, 2 atti.	id.	id.	id.	id.
86	23 gennaio »	*Un confront*, 3 atti. . .	Giulio Serbiani	id.	id.	id.
87	16 febbraio »	*Don Martin*, 4 atti. . .	id.	id.	id.	id.
88	10 marzo »	*Una speranssa 'd na famia*, 3 atti.	Federico Pugno	Penna-Ardy	id.	Balbo
89	11 marzo »	*Doi medich*, 4 atti . . .	Luigi Rocca	Toselli	id.	Rossini
90	21 marzo »	*'L marí gelous*, 3 atti . .	Federico Pugno	Penna-Ardy	id.	Balbo
91	4 aprile »	*Un marí model*, 1 atto .	Cav. Deleuse	id.	id.	id.
92	8 aprile »	*J paisott*, scene rusticane .	Federico Pugno	id.	id.	id.
93	12 aprile »	*Ouvrié e soldá*, 3 atti . .	Lorenzo Dapino	id.	id.	id.
94	14 aprile »	*Cos' elo l' amour?* 3 atti .	Alessandro Pilotti	id.	id.	id.
95	14 aprile »	*Le furbarie 'd Ninin Prussot*, vaudeville, 3 atti (*La pianella perduta nella neve*)	—	id.	id.	id.
96	27 ottobre »	*J blagheur*, 3 atti . . .	Raimondo Barberis	Toselli	id.	Rossini

	DATA di prima rappresentaz.	TITOLO DELLA PRODUZIONE	AUTORE	COMPAGNIA	CITTÀ	TEATRO
97	11 novemb 1867	*J pifer 'd montagna,* 5 atti	Giulio Serbiani	Toselli	Torino	Rossini
98	22 novemb. »	*'L gelous,* 4 atti	M. Danielli	Società prom. dell'arte drammatica	id.	D'Angennes
99	27 novemb. »	*La scola dël soldà,* 5 atti .	Federico Garelli	Toselli	id.	Rossini
100	30 dicemb. »	*La famia Rombel,* 2 atti .	Enrico Chiaves	id.	id.	id.
101	4 gennaio 1868	*Sour Pacifich,* 3 atti . .	Enrico Gemelli	id.	id.	id.
102	12 marzo »	*La crava 'd Ciataliña,* 3 atti.	Giulio Serbiani	id.	id.	id.
103	22 marzo »	*Nona Lussia,* 5 atti. . .	Luigi Pietracqua	id.	id.	id.
104	28 marzo »	*La protession 'd sour baron,* 3 atti.	Federico Garelli	id.	id.	id.
105	19 Aprile »	*La perla dël pais,* idillio con cori (musica di C. Mariotti).	Cesare Gasca	id.	id.	id.
106	26 Aprile »	*'L viage dla spousa* . . .	Anonimo	id.	id.	id.
107	24 settemb. »	*'Na stanssa da fitè* . . .	id.	id.	id,	id.
108	6 ottobre »	*La vigna*	id.	id.	id.	id.
109	15 ottobre »	*La vos dl' onor,* 1 atto .	Federico Garelli	. id.	id.	id.
110	29 ottobre »	*L'educassion a fa 'l carater,* 4 atti	Gabr.e Combagalli (C. Gianelli)	id.	id.	id.
111	25 novemb. »	*Le doe stra,* 5 atti . . .	Quintino Carrera	id.	id.	id.
112	1 dicemb. »	*Celestiña o l'angel dël pais*	Enrico Gemelli	id.	id.	id.
113	20 dicemb. »	*Fidlé fa 'l to mesté* (postuma. - Moncalvo era morto il 1.° dic. 1868) .	Roberto Moncalvo	id.	id.	id.
114	21 gennaio 1869	*'L solitari,* 1 atto. . . .	Enrico Gemelli	id.	id.	id.
115	29 gennaio »	*La cuña 'd Carlin,* 4 atti.	Federico Garelli	id.	id.	id.